

NÃO SÃO APENAS os indivíduos que constituem uma memória para si, a fim de estabelecer identidades, conquistar legitimação e fixar metas: o mesmo se dá com as culturas. Aleida Assmann investiga as diferentes tarefas da recordação cultural, quais os seus meios (como escrita, imagens, memoriais) no processo de transformação histórica e técnica, e as formas de cultivo do saber acumulado. Nesse campo, além da política e da ciência, também a arte assume importância cada vez maior.

"Ao percorrer de maneira substanciosa a história da cultura, Aleida Assmann esclarece a importância da recordação para os projetos de construção da identidade. Em seu percurso, o aspecto mais marcante, do ponto de vista emocional, e mais provocativo, do ponto de vista político, evidencia-se nas páginas em que a autora elucida o nexo entre a recordação e as catástrofes e situações de choque."

Elisabeth Bronfen, *Süddeutsche Zeitung*

ESPAÇOS da MEMÓRIA

ISBN 978-85-268-0959-8



Apoio:

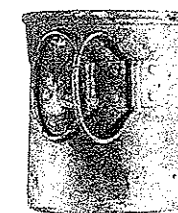
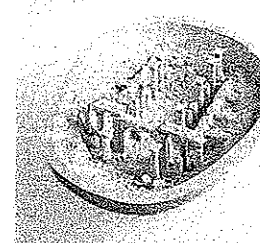


ALEIDA ASSMANN

Espaços da recordação

EDITORA
UNICAMP

ALEIDA ASSMANN



Espaços da recordação

FORMAS E TRANSFORMAÇÕES
DA MEMÓRIA CULTURAL

EDITORA
UNICAMP

Espaços da recordação é um dos livros em língua alemã de maior repercussão publicados no âmbito das ciências humanas nos últimos anos. Trata-se de uma obra que, com uma erudição singular, penetra de modo seguro e profundo nos meandros da memória, da recordação e do esquecimento, em uma era na qual, parece, ao mesmo tempo tudo tende ao arquivo e ao apagamento. Aleida Assmann realiza um *tour de force* ao conseguir unir perspectivas as mais diversas sobre seu tema, indo da teoria literária, passando pela filosofia, teoria da história, psicanálise, egiptologia até a teoria da arte. Autores como Platão, Aristóteles, Shakespeare, Rousseau, Thomas de Quincey, Friedrich Nietzsche, Aby Warburg, Sigmund Freud, Walter Benjamin, Maurice Halbwachs, Jacques Derrida, Pierre Nora, entre outros, dão subsídios a este estudo fundamental, que ao mesmo tempo funda e divulga os estudos de "memória cultural", que A. Assmann desenvolve ao lado de seu marido, o também egiptólogo Jan Assmann.

Márcio Seligmann-Silva

Espaços da Recordação

Aleida Assmann

Bernarda F. F. M.

ESPAÇOS DA
RECORDAÇÃO
FORMAS E TRANSFORMAÇÕES
DA MEMÓRIA CULTURAL

TRADUÇÃO
Paulo Soethe
(coord.)



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor
FERNANDO FERREIRA COSTA

Coordenador Geral da Universidade
EDGAR SALVADORI DE DECCA

EDITORA
UNICAMP

Conselho Editorial

Presidente
PAULO FRANCHETTI

ALCIR PÉCORÁ – CHRISTIANO LYRA FILHO
JOSÉ A. R. GONTIJO – JOSÉ ROBERTO ZAN
MARCELO KNOBEL – MARCO ANTONIO ZAGO
SEDI HIRANO – SILVIA HUNOLD LARA

Comissão Editorial da Coleção Espaços da Memória
MÁRCIO SELIGMANN-SILVA – CRISTINA MENEGUELLO
MARIA STELLA MARTINS BRESCIANI
JEANNE MARIE GAGNEBIN – ALCIR PÉCORÁ

Conselho Consultivo da Coleção Espaços da Memória
JOÃO ADOLFO HANSEN – EDGAR DE DECCA
ULPIANO BEZERRA DE MENESES – FRANCISCO FOOT HARDMAN

EDITORA UNICAMP

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990. Em vigor no Brasil a partir de 2009.

Espaços da Memória

FICHA CATALOGráfICA ELABORADA PELO
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

As77e Assmann, Aleida.
Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural / Aleida Assmann;
tradução: Paulo Soethe. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

1. Memória – Arte. 2. Memória na literatura. 3. Cultura. 4. Arte – História. 5. Arte –
Filosofia. I. Soethe, Paulo. II. Título.

CDD 701
809
301.2
709
701

ISBN 978-85-268-0959-8

Índices para catálogo sistemático:

1. Memória – Arte	701
2. Memória na literatura	809
3. Cultura	301.2
4. Arte – História	709
5. Arte – Filosofia	701

Título original: *Erinnerungsräume: Formen und
Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*
Copyright © Verlag C.H. Beck oHG, München 2006

Copyright da tradução © 2011 by Editora da Unicamp

A tradução desta obra foi apoiada por uma
subvenção do Goethe-Institut com recursos do
Ministério das Relações Exteriores da Alemanha



Nenhuma parte desta publicação pode ser gravada, armazenada em
sistema eletrônico, fotocopiada, reproduzida por meios mecânicos
ou outros quaisquer sem autorização prévia do editor.

Editora da Unicamp
Rua Caio Graco Prado, 50 – Campus Unicamp
CEP 13083-892 – Campinas – SP – Brasil
Tel./Fax: (19) 3521-7718/7728
www.editora.unicamp.br – vendas@editora.unicamp.br

Esta coleção reúne obras que são referência nos estudos da memória. Visando divulgar e aprofundar esse campo de pesquisa, a coleção tem um caráter interdisciplinar e circula entre a teoria literária, a história e o estudo das diferentes artes. Suas obras abrem a perspectiva de uma visada singular sobre a cultura como um diálogo e um embate entre diversos discursos mnemônicos e registros da linguagem.

Sobre a tradução

Este livro foi traduzido por uma equipe de jovens tradutores, sob a coordenação do professor Paulo Soethe (UFPR). O coordenador traz a responsabilidade última pela correção e adequação dos textos. A autoria e o mérito das traduções estão indicados a cada capítulo. A terceira parte foi traduzida integralmente por Daniel Martineschen. Como ele, Natasha Silva, Fernanda Boarin Boechat e William Haack, todos formados pela UFPR, contaram com o auxílio de Gabrielle de Lima Farah e Marluce Alessandra Peron Garcia (estudantes daquela instituição) para a indicação e a compilação de citações já disponíveis em tradução brasileira.

Prefácio

Antes que o presente trabalho viesse à publicação, sofreu diferentes metamorfoses. Em sua versão inicial, de 1992, fora aceito pela faculdade de Filosofia da Universidade de Heidelberg como tese de livre-docência. Dois trechos dessa tese foram bastante modificados e publicados, separadamente, em forma de livro, a saber: *Arbeit am nationalen Gedächtnis. Eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee* (Frankfurt, 1993) [Trabalho sobre a memória nacional. Uma breve história da ideia alemã de formação] e *Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer* (Wien, 1998) [Tempo e tradição. Estratégias culturais da duração]. Uma parte também foi modificada em um longo processo de “fermentação” em relação à primeira versão, não sem grandes consequências. Impulsos produtivos em prol da reescrita ou do prosseguimento do trabalho vieram sobretudo de dois grupos de pesquisa, com os quais tive o prazer de interagir em março de 1995, no Gatty Center, em Santa Monica, e no primeiro semestre de 1995, no Centro de Pesquisa Interdisciplinar [*Zentrum für Interdisziplinäre Forschung*] em Bielefeld. Agradeço a Salvatore Settis pela ligação com o Grupo sobre Memória, em Santa Monica, e a Jörn Rüsen, pela acolhida em seu grupo de pesquisadores Formação histórica do sentido [*Historische Sinnbildung*].

Em algumas partes, o processo de escrita ganhou a qualidade de fiação de Penélope, que ainda se teria mantido em equilíbrio por muito tempo, a desfazer-se e renovar-se, não fossem as cartas regulares com perguntas sobre a situação do livro. Pois, de modo pouco cuidadoso, Jan Assmann anunciou em um de seus livros a publicação de meu trabalho, que se daria em breve, e, com isso, como eu temia, despertaram-se expectativas demasiado altas. Agradeço a esses leitores e leitoras desconhecidos *in spe* pela pressão psicológica suave, que conduziu, enfim, à versão final do trabalho. Na redação definitiva do manuscrito,

apoiaram-me Andréas Kraft, com seu cuidado infindável, lealdade e persistência, bem como Ernst-Peter Wieckenberg, com seu enorme engajamento, sua competência e disponibilidade incrível. Quero agradecer, sobretudo, a Jan Assmann, por nossos longos e animados diálogos, e a meus filhos, Vincent, David, Marlene, Valerie e Corinna, que não apenas suportaram as escapadas de sua mãe cientista, como também delas participaram substancialmente. A eles dedico o livro.

Aleida Assmann
Constança, agosto de 1998

Sumário

<i>Introdução</i>	15
PRIMEIRA PARTE FUNÇÕES	
I <i>A memória como Ars e Vis</i>	31
II <i>A secularização da memorização — Memória, Fama, História</i>	37
1. Arte da memória e <i>memoria</i> dos mortos.....	37
2. <i>Fama</i>	42
Lágrimas de Alexandre, o Grande, sobre a lápide de Aquiles.....	43
Templo da fama e memoriais.....	47
3. <i>História</i>	53
Origem e memória.....	53
O sentido histórico.....	55
O túmulo do esquecimento.....	58
Monumentos, relíquias e sepulturas.....	60
III <i>A luta das recordações nas histórias de Shakespeare</i>	69
1. Lembrança e identidade.....	71
2. Recordação e história.....	77
3. Recordação e nação.....	84
4. Epílogo no teatro.....	92
IV <i>Wordsworth e a mazela do tempo</i>	99
1. <i>Memória</i> e recordação.....	99

2. Recordação e identidade.....	106
John Locke e David Hume.....	106
William Wordsworth.....	111
3. <i>Recollection</i> : recordação e imaginação.....	114
4. <i>Anamnesis</i> : espelhamentos místicos.....	118
V <i>Caixas mnemônicas</i>	125
1. A memória como arca — A mnemotécnica cristã de Hugo de São Vítor.....	126
2. A caixinha de Dario — Heinrich Heine.....	130
3. O caixote cruel — E. M. Forster.....	138
VI <i>Memória funcional e memória cumulativa — Dois modos da recordação</i>	143
1. História e memória.....	143
2. Memória funcional e memória cumulativa.....	146
Tarefas da memória funcional.....	151
Tarefas da memória cumulativa.....	153
3. Um diálogo com Krzysztof Pomian sobre história e memória.....	156

SEGUNDA PARTE MEIOS

I <i>Sobre as metáforas da recordação</i>	161
1. Metáforas da escrita: <i>Tafel</i> , livro e palimpsesto.....	164
2. Metáforas do espaço.....	170
Escavar.....	174
3. Metáforas temporais da memória.....	178
Engolir, ruminar, digerir.....	178
Congelar e descongelar.....	181
Dormir e acordar.....	182
Evocação de espíritos.....	184
II <i>Escrita</i>	193
1. Escrita como <i>medium</i> de eternização e suporte da memória.....	195
2. Sobre a concorrência entre escrita e imagem como mídias da memória.....	205
Escrita como reservador de energia.....	205
Francis Bacon e John Milton.....	207
3. O declínio das letras — Burton, Swift.....	213

4. De textos a vestígios.....	221
William Wordsworth.....	221
Thomas Carlyle.....	223
5. Escrita e vestígio.....	226
6. Vestígios e lixo.....	229
III <i>Imagem</i>	235
1. <i>Imagines agentes</i>	238
2. Símbolos e arquétipos.....	242
3. Imagens de mulheres na memória masculina.....	246
Mona Lisa como <i>Magna Mater</i> (Walter Pater).....	246
O amante como colecionador (Marcel Proust).....	250
Memória imagética reconstrutiva e explosiva (James Joyce).....	253
IV <i>Corpo</i>	259
1. Escritas do corpo.....	259
2. Estabilizadores da recordação.....	267
Afeto.....	269
<i>Symbol</i>	273
Trauma.....	276
3. Falsas recordações.....	283
O debate americano sobre a <i>false memory</i>	285
Critérios da credibilidade das recordações na <i>oral history</i>	288
A “verdade” de recordações falsas — Quatro casos exemplares.....	291
4. Trauma de guerra na literatura.....	297
Trauma e mito — A Helena egípcia de Hofmannsthal.....	298
Trauma e fantasia — <i>Slaughterhouse five</i> , de Kurt Vonnegut.....	303
Trauma e memória ética — O <i>Ceremony</i> , de Leslie Marmon.....	309
V <i>Locais</i>	317
1. A memória dos locais.....	317
2. Locais das gerações.....	320
3. Locais sagrados e paisagens míticas.....	322
4. Locais da memória exemplares — Jerusalém e Tebas.....	324
5. Locais honoríficos — Petrarca em Roma, Cícero em Atenas.....	328
6. <i>Genius Loci</i> — Ruínas e invocações do espírito.....	334
7. Sepulturas e lápides.....	342

8. Locais traumáticos	348
Auschwitz.....	350
Locais de memória a contragosto — A topografia do terror.....	355
A aura dos locais de memória.....	359

TERCEIRA PARTE ARMAZENADORES

I Arquivo.....	367
II Persistência, decadência, resíduos — Problemas da conservação e a ecologia da cultura.....	373
III Simulações de memória na terra perdida do esquecimento — Instalações de artistas contemporâneos.....	385
1. Anselm Kiefer.....	386
2. Sigrid Sigurdsson.....	391
3. Anne e Patrick Poirier.....	394
IV Memória como um tesouro de sofrimentos.....	399
1. Christian Boltanski — “A casa ausente”.....	402
2. Ciclo fotográfico “Evidências”, de Naomi Tereza Salmon.....	405
V Além dos arquivos.....	411
1. Catadores de farrapos — Sobre a relação entre arte e lixo.....	412
2. Um pequeno museu para o resto do mundo — Ilya Kabakow	419
3. A enciclopédia dos mortos — Danilo Kiš	426
4. A biblioteca da graça — Thomas Lehr.....	430
5. Lava e lixo — Durs Grünbein.....	432
Conclusão — A crise da memória cultural.....	437
Nota bibliográfica.....	443
Índice onomástico	445
Créditos de imagens	455

perda do segurado e a consequência

Introdução*

“**S**ó se fala tanto de memória porque ela já não existe mais”, diz a citada frase de Pierre Nora¹. Essa frase atesta a tão conhecida lógica segundo a qual um fenômeno já precisa estar perdido, para só então se instalar em definitivo na consciência. A consciência se desenvolve normalmente “no signo do acabado”. Essa lógica condiz com o caráter retrospectivo da lembrança, acionado somente quando a experiência na qual a lembrança se baseia já estiver consolidada no passado. Tomemos por ora a segunda parte da frase, isto é, a tese de que não existe mais memória. É assim mesmo? Não existe mais memória? E que tipo de memória não existiria mais?

Quem, por exemplo, associa o saber verdadeiro com o saber de cor tem que admitir que hoje em dia essa arte não está nada bem. O currículo de língua alemã já não prevê que se decorem sequer baladas de quatro estrofes. É certo que hoje em dia ainda existem virtuosos memorizadores, que anualmente se reúnem em Londres para pôr suas memórias à prova e disputar uma vaga no Livro Guinness dos Recordes com marcas espetaculares². Porém é inegável que a era de ouro dessa arte já acabou. Na Antiguidade ainda se atribuía a líderes militares, homens de Estado e reis uma memória excepcional; hoje quem é um virtuoso da memória cai no ramo do entretenimento ou até do patológico: a distância que separa a

* Tradução: Daniel Martineschen.

1 Pierre Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis* [Entre história e memória]. Vol. II. Berlin, 1990.

2 Ulrich Ernst reuniu dados minuciosos quanto a virtuosos da memória desde a Antiguidade até o presente, tanto na ficção quanto na vida real. Cf. Ulrich Ernst, “Die Bibliothek im Kopf: Gedächtniskünstler in der europäischen und amerikanischen Literatur” [A biblioteca na cabeça: Artistas da memória na literatura europeia e americana], in *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 105 (1997), pp. 86-123.

arte de memorizar da doença da memória não parece mais muito grande. Afinal, por que decorar o que se pode consultar nos livros? O aumento constante da capacidade dos dispositivos para armazenar conhecimento corresponde diretamente ao declínio também crescente do “saber de cor”. Mas, mesmo antes de os computadores tomarem o lugar da memória, o valor do saber de cor já fora questionado. Platão já defendia que conhecimento decorado não era conhecimento verdadeiro. No seu diálogo *Fedro* [*Phaidros*] ele critica não somente a escrita, mas escarnece também da nova técnica dos sofistas para memorizar textos escritos mediante sua leitura em voz alta. A história da arte de memorizar foi acompanhada desde seu início por uma crítica fundamental a ela, especialmente porque o que se memorizava muito bem nem sempre correspondia aos padrões da razão e do empirismo. “Eu te arranco da cabeça essas fábulas que a ama de leite te contou!”, consta em uma sátira de Pérsio³. E na metade do século XVII o médico e teólogo Sir Thomas Browne dissolveu a aliança entre tradição, conhecimento e memória quando escreveu: “Conhecimento se obtém pelo esquecimento, e se quisermos um corpo de verdades claro e confiável, devemos abrir mão do muito que sabemos”⁴. Durante o Renascimento, que experimentou uma recuperação da arte de memorizar, a crítica da memória também se renovou. Harald Weinrich chamou a atenção para essa tradição, à qual pertencem, entre outros, Montaigne e Cervantes. O romance *Dom Quixote* pode ser lido como um manifesto pela “dissociação fundamental entre espírito e memória”, e nos *Ensaio*s se encontra uma “negação da pedagogia da memória de alto desempenho”⁵. Sobre tudo nos autores modernos se encontram difamações da memória em nome da razão, da vida, da originalidade, da individualidade, da inovação, do progresso e de quantos outros nomes tenham os deuses da modernidade. Weinrich constata:

De qualquer forma é notável que a inimizade entre razão e memória, constatada primeiro por Huarte, tenha conduzido em toda a Europa, desde o Iluminismo, a uma guerra generalizada contra a memória, na qual foi vencedora a razão esclarecida. Desde então temos todos uma péssima memória, e sequer nos envergonhamos disso. Por outro lado, não se veem muitas pessoas reclamando de serem fracas da razão. (p. 579)

- 3 “[...] ueteres auias tibi de pulmone reuello”. A. Persi Flacci et D. Ivni Iuvenalis, *Satirae*. Edidit Brevique Adnotatione Critica Denno Instrvxit W. V. Clausen, Oxford University Press, 1992. Satvra V, 92/21.
- 4 Sir Th. Browne, *Selected Writings*. Ed. por Sir G. Keynes. Londres, 1968, p. 227.
- 5 Harald Weinrich, “Gedächtniskultur — Kulturgedächtnis” [Cultura e memória — Memória da cultura], in *Merkur* 508 (1991), pp 569-82. Esse ensaio está incluído como capítulo de livro do mesmo autor: *Lete — Arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.

Provavelmente Nora entende por “memória” muito mais a tradição cultural em geral, a *memória formativa* [*Bildungsgedächtnis*] e menos a *memória de aprendizagem* [*Lerngedächtnis*] da mnemotécnica. É através da primeira que o indivíduo se vincula a uma nação ou região específica⁶. Nos cadernos culturais de nossos jornais encontramos regularmente reclamações sobre a diminuição da memória cultural, e em Joachim Fest encontramos a tese de que o “entusiasmo pela destruição” não é um fenômeno recente. Na Alemanha dos séculos XIX e XX os contextos políticos e culturais foram esfacelados “um após outro, por tédio ou incompreensão”, e por fim as revoltas da juventude no final dos anos 1960 procuraram apagar, “além de muitos sobreviventes, autoridades e tabus”, também linhagens de família e lembranças⁷. Albrecht Schöne, germanista e estudioso de Goethe, constata nos dias de hoje uma revolução cultural subreptícia, um “deslocamento de época” que afeta um “continente espiritual” inteiro, afastando-o de seu rumo:

O que se rompe no fundamento cultural e o que se perde em relação às bases de entendimento e capacidades de compreensão coletivas, comuns a diversas gerações, não dizem respeito, de modo algum, somente às grandes obras antigas. O mesmo se aplica também aos diários de nossos bisavós ou às cartas de nossas avós⁸.

A comunicação entre épocas e gerações interrompe-se quando um dado repositório de conhecimento partilhado se perde. Da mesma forma que as “grandes obras antigas”, como o *Fausto* de Goethe, só são legíveis nos termos de textos maiores e mais antigos, como a Bíblia — que William Blake chamou de “o grande código da Arte”⁹ —, as anotações de nossos avós e bisavós só são legíveis nos termos das histórias de família recontadas oralmente. Há, então, um paralelo entre a *memória cultural*, que supera épocas e é guardada em textos normativos, e a *memória comunicativa*, que normalmente liga três gerações consecutivas e se baseia nas *lembranças legadas oralmente*. Schöne diagnostica a diminuição da memória nos dois níveis — memória cultural e comunicativa.

memória comunicativa

- 6 Ambos os tipos de memória — de aprendizagem e formativa — são agrupados por psicólogos da memória sob a categoria da *memória semântica*.
- 7 Joachim Fest, “Das Zerreißen der Kette. Goethe und die Tradition” [Romper o grilhão. Goethe e a tradição], *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21 jun., 1997, nº 141. A formulação do “entusiasmo pela destruição” é de Goethe.
- 8 Albrecht Schöne, “Discurso de agradecimento pela recepção do prêmio Reuchlin em 17 de junho 1995 em Pforzheim”, *Die Zeit*, nº 34, 18 ago., 1995, p. 36.
- 9 Ver Northrop Frye, *O código dos códigos*. São Paulo, Boitempo, 2004.

Nora descreve a crise da memória como um desacoplamento entre passado e presente. Ele fala de uma “queda acelerada em um passado morto e irrecuperável”; de um dilaceramento “do que se experienciou e ainda está enraizado no calor da tradição, no silêncio dos costumes e na repetição do que é legado por gerações anteriores”, para então identificar a força destruidora em ação: “uma onda fundamental de historicidade arrasadora”. Tudo que ainda hoje se entende como memória está “destinado ao desaparecimento definitivo no fogo da história”¹⁰. Essas afirmações poderiam ser relacionadas a uma crise atual da *memória experiencial* [*Erfahrungsgedächtnis*], que consiste no fato de que, com o avanço rumo à próxima geração, as testemunhas que sobreviveram à maior catástrofe deste século, a *shoah*, terão morrido uma a uma. Sobre isso escreve o historiador Reinhart Koselleck:

Com a mudança de geração muda também o objeto da observação. A partir de um *passado que é presente* e impregnado de experiências dos sobreviventes constrói-se um *passado puro*, depurado das experiências. [...] Com a recordação que se esvai, o distanciamento não só aumenta, também se altera sua qualidade. Em breve, somente os documentos falarão, carregados de imagens, filmes e memórias¹¹.

Koselleck descreve a mudança do passado ainda presente para o passado puro como a substituição da experiência histórica viva pela pesquisa histórica científica. O que isso significa em detalhes?

Os critérios de pesquisa se tornam mais sóbrios, mas talvez se tornem também *mais pálidos* e menos saturados de empirismo, ainda que prometam reconhecer ou objetivar mais coisas. A consternação moral, as funções de proteção disfarçadas, as acusações e atribuições de culpa próprias à historiografia: todas essas técnicas de lidar com o passado *perdem* seu referencial político-existencial. Elas se *desvanecem* em prol de pesquisas científicas pontuais e análises sustentadas por hipóteses¹². (grifo nosso)

Palidez, perda, desvanecimento: esses termos são todos circunscrições de um processo inexorável de esquecimento que, segundo Koselleck, desemboca de maneira determinada na cientificização. Com isso, ele opõe a lembrança pessoal corpórea e a pesquisa histórica de abstração científica. Esse modelo sugere que a

10 Pierre Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, p. 18.

11 Reinhart Koselleck, Posfácio para: Charlotte Beradt, *Das Dritte Reich des Traums* [O Terceiro Reich do sonho]. Frankfurt, 1994, pp. 117-32; o trecho citado está na p. 117.

12 Idem, op. cit.

história deve primeiro *estar morta* nas mentes, nos corações e nos corpos das pessoas afetadas, para que possa então se erguer como ciência, tal qual uma fênix, a partir das cinzas da experiência. Enquanto houver pessoas afetadas pela lembrança e, com elas, afecções, reivindicações e protestos concretos, a perspectiva científica corre risco de distorção. Portanto, objetividade não é só uma questão de *método* e de padrões críticos, mas também de *mortificação*, extinção e desvanecimento da dor e da consternação.

Pode-se afirmar que atualmente ocorre o processo exatamente oposto ao descrito por Koselleck. O evento do Holocausto não ficou pálido e descolorido com o passar dos anos, mas, paradoxalmente, está mais próximo e vivo do que se imaginaria. Formulações como as seguintes não são raras: “Quanto mais nos afastamos de Auschwitz, tanto mais próximo esse evento está, tanto mais somos acossados pela lembrança desse crime”¹³. Hoje não temos mais que lidar com uma autossuspensão, mas, pelo contrário, com uma intensificação do problema da memória. Isso se deve ao fato de que a memória experiencial das testemunhas da época, caso não se deva perder no futuro, deve traduzir-se em uma memória cultural da posteridade. Dessa forma, a memória viva implica uma memória suportada em mídias que é protegida por portadores materiais como monumentos, memoriais, museus e arquivos. Enquanto os processos de recordação ocorrem espontaneamente no indivíduo e seguem regras gerais dos mecanismos psíquicos, no nível coletivo e institucional esses processos são guiados por uma política específica de recordação e esquecimento. Já que não há auto-organização da memória cultural, ela depende de mídias e de políticas, e o salto entre a memória individual e viva para a memória cultural e artificial é certamente problemático, pois traz consigo o risco da deformação, da redução e da instrumentalização da recordação. Tais restrições e enrijecimentos só podem ser tratados se acompanhados de crítica, reflexão e discussão abertas.

A afirmação de Nora sobre diminuição da memória no presente vai de encontro à tese defendida em um livro feito por médicos, psicólogos e cientistas culturais norte-americanos. Nesse trabalho fala-se justamente sobre o crescente papel da recordação na vida pública e de um novo e desconhecido significado da memória na cultura contemporânea:

Vivemos em um tempo em que a memória se tornou, como nunca antes, um fator de discussão pública. Apela-se à recordação para curar, para acusar, para justificar. A

13 Linda Reisch, “Prefácio” de Hanno Loewy (org.), in *Holocaust: Die Grenzen des Verstehens. Eine Debatte über die Besetzung der Geschichte* [Holocausto: Os limites do entendimento. Um debate sobre a ocupação da história]. Reinbek, 1992, p. 7.

recordação tornou-se parte essencial da criação identitária individual e coletiva e oferece palco tanto para conflito quanto para identificação¹⁴.

Enquanto certos tipos de memória se retraem (como a memória de aprendizagem, a formativa e, com referência à *shoah*, a memória experiencial), outras formas ganham claramente importância, como a das mídias ou a da política, pois o passado — do qual nos afastamos temporalmente cada vez mais — não fica completamente sob a custódia de historiadores profissionais. Na forma de reivindicações e obrigações rivalizantes, ele também exerce pressão sobre o presente. Hoje se contrapõem à síntese abstrata de uma história em particular as muitas memórias diferentes e parcialmente conflitantes que tornam efetivo seu direito de reconhecimento na sociedade. Ninguém pode negar que essas memórias se tornaram uma parte vital da cultura atual, com suas experiências e reivindicações tão próprias.

A primeira parte da frase supracitada de Nora é muito mais fácil de validar. Há mais de uma década se fala muito em memória, e isso é atestado por uma literatura técnica crescente e cada vez mais densa. O interesse pela memória transcende as costumeiras fases de “temas da moda” na ciência. O fascínio duradouro pelo tema da memória parece ser uma evidência de que diferentes questões e interesses se cruzam, se estimulam e se condensam, provenientes dos estudos culturais, das ciências naturais e da tecnologia da informação. O computador — concebido como memória simulada e armazenada —, da mesma forma que a neurologia com suas novas descobertas sobre a formação e o desmanche de redes neurais, cria um horizonte significativo de questionamentos para a área de estudos culturais. Essa variedade de abordagens da questão revela que a memória é um fenômeno que nenhuma disciplina pode monopolizar.

O fenômeno da memória, na variedade de suas ocorrências, não é transdisciplinar somente no fato de que não pode ser definido de maneira unívoca por nenhuma área; dentro de cada disciplina ele é contraditório e controverso. “Memória é inexplicável”, diz Virginia Woolf¹⁵. O presente trabalho é guiado pelo interesse de possibilitar tantos pontos de vista sobre o complexo fenômeno da memória quantos forem possíveis e apontar novas linhas de desenvolvimento e problemas para trabalhos futuros. Por isso, a seguir vamos alternar sempre entre as *tradições* (mnemotécnica e discurso de identidade), as *perspectivas* (memórias cultural, coletiva e individual) e as *mídias* (textos, imagens, lugares, bem

como *discursos*: literatura, história, arte, psicologia etc.). Quem procurar uma *teoria* unificadora nas próximas páginas não obterá sucesso, pois uma tal teoria mal conseguiria lidar com o caráter contraditório das descobertas. Esse caráter contraditório é, em si mesmo, uma parte irredutível do problema.

Eu embalsamaria o espírito do passado / Para futura restauração

foi o que escreveu o poeta William Wordsworth, e as linhas abaixo de T. S. Eliot parecem soar como contestação direta desses versos:

Não há memória que você possa embalsamar em cânfora / Pois as mariposas vão entrar¹⁶.

Vejamos mais dois exemplos. No começo do século XX Italo Svevo escreveu:

O passado sempre é novo. Ele se altera constantemente, assim como a vida segue em frente. Partes da vida que parecem ter afundado no esquecimento reaparecem, enquanto, por outro lado, outras afundam por serem menos importantes. O presente conduz o passado como se este fosse membro de uma orquestra. Ele precisa desses tons somente e de nenhum outro. Assim, o passado parece às vezes curto, às vezes longo; às vezes soa, às vezes cala. Só influenciam no presente aquelas partes do passado que tenham a capacidade de esclarecê-lo ou obscurecê-lo¹⁷.

E quase na mesma época Marcel Proust aponta: “O livro de caracteres figurados, não traçados por nós, é nosso único livro”¹⁸. A descrição de Svevo antecipa a posição da teoria sistêmica da memória, segundo a qual o passado é uma construção livre baseada em seu respectivo presente. Por outro lado, segundo o conceito de memória de Proust, o presente é influenciado de tal maneira por determinado passado que escapa à disponibilidade subjetiva. Segundo esse ponto de vista, o presente mantém com o passado uma relação muito mais complicada. Proust compara a presença do passado no presente da consciência humana com os negativos fotográficos: não é possível prever se algum dia serão revelados ou não.

16 William Wordsworth, *Prelúdio* 1805, XI, vv. 342-3; T. S. Eliot, *The Cocktail Party*. Londres, 1969, p. 49.

17 Italo Svevo, *Consciência de Zeno*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2006.

18 Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* [Em busca do tempo perdido]. Vol. 7. Trad. Eva Rechelmertens. Frankfurt, 1957, p. 275. Edição francesa: *À la Recherche du Temps Perdu*. Vol. III. Edition Gallimard, 1964, p. 880.

14 Paul Antze e Michael Lambek (orgs.), *Tense Past. Cultural Essays in Trauma and Memory*. Nova York, Londres: 1997, p. VII.

15 Virginia Woolf, *A Biography*. Orlando, Harmondsworth, 1975, p. 56.

Vários motivos foram levantados para esclarecer a nova predominância e a contínua fascinação do paradigma da memória: o fim da filosofia da história com sua ênfase na plenitude do presente e na expectativa em relação ao futuro; o fim de uma filosofia do sujeito com sua concentração sobre o indivíduo racional e soberano; o fim de um paradigma científico disciplinar, com sua crescente especialização. A temática dos estudos culturais relativa à memória não se mostra apenas como um novo campo de estudos, mas também como uma maneira especial de processar as amplas malhas de problemas que concernem ao todo da sociedade.

AQUI Não obstante, os esclarecimentos acima mal permitem apreender o impulso obsessivo da pesquisa sobre memória, à qual o presente estudo se filia. As movimentações da memória, ao contrário da tradição continuamente perpetuada e propagada, são esporádicas e nervosas, como se ligadas à eletricidade. A lembrança sempre exige um gatilho, ou, segundo Heiner Müller, o processo de lembrança se dispara por choques. Na verdade não há nada que tenha mantido a lembrança tanto tempo em funcionamento quanto a catástrofe da destruição e do esquecimento que teve lugar em meados do século XX. Por isso só há coerência se, no final desse século, os advogados da memória — como Simônides na lenda romana — motivam-se a visitar os locais da catástrofe, tendo em vista que a marca do século — do ponto de vista europeu e especialmente alemão — torna reconhecível uma liberação até então desconhecida do poder destrutivo. Quem tomar como ponto de partida esse contexto de destruição e de lembrança não vai encontrar paradoxo na frase de Nora citada no início deste texto e vai reconhecer também na temática da lembrança uma nova forma a partir da qual os pósteros herdaram os terrores do século XX e são capazes de lidar com eles.

O presente trabalho está dividido em três partes, das quais a primeira é dedicada às funções, a segunda, às mídias, e a terceira, ao acúmulo da memória cultural. Uma vez que as diferentes *funções* da memória se espelham em teorias e discursos da memória igualmente diversos, a primeira parte inicia e termina com um esclarecimento de conceitos. À diferenciação entre “acumular” e “recordar” segue-se a diferenciação entre memória como *ars* (arte) e como *vis* (potência), a partir da qual se definem, como se verá, duas tradições discursivas vastas e independentes entre si. De um lado, há a conhecida tradição da mnemotécnica retórica; do outro, a tradição psicológica, que identifica a memória como uma das três faculdades da alma, também chamadas de sentidos internos. Enquanto a primeira dessas tradições objetiva a organização e ordenação formal do conhecimento, a segunda delas trata da interação da memória com a imaginação e a razão. A confrontação da memória como “arte” e “potência” será abordada de maneira genérica nesta primeira parte, já que um interesse que guia este trabalho

é o de explorar, além da função mnemônica ordenadora do conhecimento, algo sobre a variedade de funções da memória. Tudo isso gira fundamentalmente em torno do contexto de lembrança e identidade.

Honra aos mortos, fama póstuma e lembrança histórica são três formas de se referir ao passado que se diferenciaram no início da era moderna e que se põem lado a lado como funções concorrentes da memória cultural. Os dois capítulos que seguem ilustram com exemplos literários casos de política da recordação no seu sentido mais amplo, e tratam do significado que as recordações têm no processo de construção de identidade. Nas *Histórias* de Shakespeare uma identidade nacional é construída com base em recordações históricas, e no *Prelúdio* de Wordsworth uma identidade individual é construída com base em recordações biográficas. Em ambos os casos é central o significado de uma recordação reconstitutivamente remodeladora, que sempre inclui o esquecimento como parte necessária do processo. O capítulo seguinte, “Caixas de memória”, levanta a questão da escolha e do significado dos conteúdos da memória. O que é importante e o que não é? Como assegurar o que é importante? Aqui se fala não apenas da memória como uma arca, equipada de forma a abrigar o importante conhecimento cristão em um espaço de memória espiritual, mas também da memória como uma “caixinha” que Heine decantou como um relicário que abriga leituras relevantes para a vida (e a morte); finalmente, fala-se também da queda de uma caixa de livros que se estilhaça em um abismo, levando consigo o ônus de uma memória cultural hostil à vida. O último capítulo da primeira parte ocupa-se da questão da escolha e da capacidade de armazenamento e introduz uma diferenciação entre “memória cumulativa” e “memória funcional”. Essa distinção tanto faz uma ligação retrospectiva com a memória como “arte” e “potência” quanto adianta a discussão proposta na última parte deste trabalho.

Enquanto se trata de pesquisas sobre a memória, sob a perspectiva médica ou psicológica, é mesmo legítimo concentrar-se exclusivamente na dimensão orgânica das estruturas e dos processos neuronais. Porém, tão logo se toma esse tema sob a perspectiva dos estudos culturais, torna-se inevitável considerar os *meios* culturais e técnicos da memória. Os semióticos culturais russos Iuri Lotman e Boris Uspenski, da escola Tartu, definiram a cultura como uma “memória da coletividade que não se pode legar como herança”, e com isso apontaram para a dependência que a memória cultural tem de certas práticas e mídias¹⁹. Esse tipo de memória não dá prosseguimento sozinha a si mesma, sempre precisa ser renegociada, estabelecida e mediada uma vez mais, readquirida. Indivíduos e

19 Iuri M. Lotman e Boris A. Uspenski, *The Semiotics of Russian Culture*. Ann Arbor, 1984, p. 3.

culturas constroem suas memórias interativamente através da comunicação por meio da língua, de imagens e de repetições ritualísticas, e organizam suas memórias com o auxílio de meios de armazenamento externos e práticas culturais. Sem estes não é possível construir uma memória que transponha gerações e épocas — o que significa também que a constituição da memória se modifica juntamente com o estado oscilante de desenvolvimento dessas mídias. As mídias tecnológicas compreendem sistemas de escrita — no sentido mais amplo do termo — que, desde o século XIX, não conservam somente material linguístico, mas também imagens e, adicionalmente, a partir do século XX, vozes e sons.

Por isso a segunda parte deste trabalho é dedicada às mídias, que fundamentam e flanqueiam a memória cultural como suportes materiais dela, e que interagem com a memória individual de cada um. Cada memória individual é hoje em dia cercada de um conjunto de mídias tecnológicas de memória que borram a fronteira entre os processos intra e extrapsíquicos. Essa fronteira, na verdade, é difícil de ser sustentada, e isso é mostrado pela imagética que os filósofos, artistas e cientistas usam para descrever a memória humana. As mais antigas descrições da memória já se valiam de metáforas de sistemas tecnológicos de registro, que por sua vez refletem a oscilação da história das mídias: de tabuinhas de cera e pergaminhos chegamos à fotografia, ao filme, ao computador. Aqui se define atualmente uma mudança de época em que a principal metáfora da memória, com seus 2.500 anos de existência — a escrita —, vê-se rendida pela megatropia da rede eletrônica. A escrita se desenvolve sempre mais na direção de estabelecer ligações. E em que direção se moveram as premissas básicas da teoria da memória? Desde o início da escrita, no Egito antigo de dois milênios antes de Cristo, até o presente século, diversos testemunhos atestam que a escrita é a mídia preferencial para a memória em relação a todas as demais mídias, e garantem a ela a fama de dispositivo muito confiável quando se trata de obter perpetuação. Esse objetivo cultural de uma permanência supratemporal parece estar intimamente ligado à metafísica da escrita no Ocidente. O espírito foi concebido pelo Ocidente como força imaterial supra-histórica, e a escrita, de natureza afim, foi entendida como *medium* dessa força. Sob o signo da tecnologia de armazenamento eletrônico, por outro lado, passa a valer na pesquisa sobre a memória o princípio de sobrescrita permanente e de uma possibilidade de reconstrução das recordações. Tanto na tecnologia de armazenamento quanto na pesquisa da estrutura cerebral vivemos uma mudança de paradigma, na qual a concepção de um registro duradouro de informação é substituída pelo princípio da contínua sobrescrita.

Cada mídia descerra um acesso específico à memória cultural. A escrita, que acompanha a língua, armazena coisas diferentes e de maneira diferente em

comparação ao que as imagens fazem. Estas, por sua vez, contêm expressões e experiências independentes da língua. Desde os tempos da mnemotécnica romana, atribui-se às assim chamadas *imagines agentes* um poder especial de memorização. Mais tarde esse poder foi descoberto em símbolos e arquétipos que alcançam mundos de sonhos individuais e o inconsciente cultural. O corpo também pode funcionar como um meio em si, na medida em que os processos psíquicos e mentais de recordação são ancorados de maneira tanto somática quanto neuronal. O corpo estabiliza lembranças por meio de habituação, e as fortalece pelo poder da afecção. A afecção como componente corporal das lembranças possui uma qualidade ambivalente: pode ser vista tanto como indício de autenticidade quanto como motor da falsificação. Quando uma memória embutida no corpo é totalmente cortada da consciência, estamos falando de um trauma. Esse trauma é entendido como uma experiência encapsulada corporalmente, que se expressa por sintomas e bloqueia uma lembrança recuperadora. Por fim, as mídias externalizadas da memória incluem localizações que são convertidas em lugares de memória, devido a algum acontecimento de relevância religiosa, histórica ou biográfica. Lugares podem atestar e preservar uma memória, mesmo para além de fases de esquecimento coletivo. Após intervalos de suspensão da tradição, peregrinos e turistas do passado retornam a locais significativos para eles, e ali encontram uma paisagem, monumentos ou ruínas. Com isso ocorrem “reanimações”, nas quais tanto o lugar reativa a recordação quanto a recordação reativa o lugar. A memória cultural não se deixa armazenar em lugares significativos, pois estes só podem ativar e suportar processos de lembrança em conjunto com outras mídias de memória. Onde qualquer tipo de transmissão de conhecimento esteja interrompido surgem locais sagrados que ficam à mercê do jogo livre da imaginação ou do retorno de algo que se recalcou.

A terceira parte trata de um lugar da memória de tipo muito especial: o *arquivo*. Ao contrário da memória corporificada sensorialmente nos corpos e nos lugares, o arquivo é separado destes e é, assim, abstrato e genérico. Meios materiais de armazenamento, que são empregados como suportes para a memória, são indispensáveis para que o arquivo funcione como armazenador de conhecimento coletivo, e o meio mais usado é a escrita. Os arquivos são, portanto, altamente dependentes das mídias tecnológicas. A “arquivabilidade” de dados aumentou vertiginosamente com as tecnologias de novos sistemas de registro, tais como fotografia, filme, mídias de áudio e de vídeo, e trouxe para os arquivistas novos problemas de conservação dos arquivos.

O arquivo não é somente um repositório para documentos do passado, mas também um lugar onde o passado é construído e produzido. Essa construção não depende apenas de interesses sociais, políticos e culturais, mas é essencial-

mente codeterminada pelos meios de comunicação e pelas técnicas de registro. O arquivo foi criado utilizando-se uma escrita materialmente fixável que codifica informação de modo que ela possa ser lida pelas gerações vindouras. Com a passagem para uma forma de registro eletrônica e dinâmica, a estrutura do arquivo modifica-se substancialmente. Substituindo os metros de prateleiras com pastas e caixas sobre os quais a poeira dos séculos se assenta, aparecem máquinas de processamento de informação *high-tech* com poder cada vez maior de processamento de dados e capacidade de armazenamento de informação. A era digital vai descobrir novas formas para o arquivamento de informação e vai arquivar o próprio arquivo como um memorial obsoleto.

Contudo, a atual crise da memória cultural não se deve exclusivamente aos problemas que as novas mídias trazem consigo. Testemunhas disso são quatro artistas, nascidos após a II Guerra Mundial, que se veem diante de uma memória cultural despedaçada. Eles colocam sua arte a serviço de um trabalho autorreflexivo de recordação, à medida que redescobrem o livro e o arquivo como formas de criação artística. Chama a atenção o fato de que a arte começa a se ocupar mais fortemente da memória justamente no momento em que a sociedade faz pressão para que a memória se perca ou seja apagada. Nesse contexto, a memória artística não funciona como armazenador, mas estimula os armazenadores, ao tematizar os processos de lembrar e esquecer. Pois para os artistas não se trata de usar armazenadores tecnológicos; eles buscam, sim, um “glossário de sentimentos”, em que reconhecem uma fonte de elementos artísticos. Com isso essa arte se torna tanto um espelho do atual estado do esquecimento e recalque no inconsciente coletivo, como também uma régua graduada para mensuração desse estado — segundo assinalou Heiner Müller. Assim, não se pode falar de uma perda pura e simples da memória cultural. Hoje é sobretudo a arte que tematiza a crise da memória e encontra novas formas para a dinâmica da recordação e do esquecimento culturais.

Fora dos arquivos os bens circulam e o *lixo* se acumula. A montanha crescente de lixo formada pelos resíduos cumulativos e não coletados da civilização é facilmente decifrada como um retrato inverso do arquivo. O lixo, entendido como “armazenador negativo”, não é só um símbolo do descarte e do esquecimento, mas também é uma nova imagem da memória latente, localizada entre a memória funcional e a cumulativa, que persiste geração após geração, em uma terra de ninguém, entre presença e ausência. A fronteira entre arquivo e lixo nesse contexto é completamente móvel. Krzysztof Pomian demonstrou que o último estágio na vida de alguma coisa não precisa ser necessariamente o lixo, pois este marca tão somente uma fase de desfuncionalização ou inutilização em que o objeto é retirado de um ciclo de utilidade. Após essa neutralização o objeto

pode ganhar um novo significado, ou seja, adquire novamente o *status* de um símbolo carregado de significado. Nesse sentido os resíduos discretos se transformam em um “semióforo”, ou seja, em um símbolo visível de algo invisível e impalpável, como o passado ou a identidade de uma pessoa²⁰.

Mesmo que o olhar histórico ou artístico ainda pudesse transformar a prosa dos resíduos na poesia da recordação, ainda assim restariam muitas coisas que não se querem resgatar, ou que não se podem resgatar. O resto é o que resta, e com isso pode-se ter em mente tanto o arquivo quanto o lixo. De qualquer forma, os resquícios não se deixam apagar. O lixo é estruturalmente tão importante para o arquivo quanto o esquecimento para a lembrança. Isso é trazido à consciência *ex negativo* pelas instalações artísticas e narrativas fantásticas que cumprem o experimento intelectual de arquivar o lixo sem restrições.

20 Krzysztof Pomian, *Der Ursprung des Museums* [A origem do museu]. Berlim, Vom Sammeln, 1986, p. 92.

PRIMEIRA PARTE
FUNÇÕES

*A memória como Ars e Vis**

Assim como muitos caminhos levam a Roma, também muitos levam à memória: caminhos teológicos, filosóficos, médicos, psicológicos, históricos, sociológicos, caminhos ligados aos estudos de literatura, arte, mídia. Por sua vez, também o caminho dos estudos literários se bifurca. Em uma das placas vê-se a palavra *ars*, “arte”, em outra, a palavra *vis*, “potência”. Tratemos primeiramente da palavra *ars*. Nos últimos anos, os estudos literários no campo da memória escolheram preferencialmente o caminho da mnemotécnica romana. Mnemotécnica significa arte da memória, e aqui “arte” deve ser entendida no seu antigo sentido de “técnica”. Ela tem não somente uma longa tradição, como também possui uma lenda fundadora inesquecível, à qual retornaremos com maiores detalhes no capítulo seguinte. Segundo essa lenda, um certo Simônides utilizou pela primeira vez a técnica da memória em uma situação catastrófica. Ele pôde identificar os corpos mutilados dos convidados na casa de seu anfitrião, após a queda do telhado, pela ordem em que estavam sentados. O procedimento que Simônides utilizou espontaneamente foi desenvolvido pela mnemotécnica e transformado em uma técnica de aprendizado consciente. Desenvolveu-se aí uma espécie de escrita mental, a partir de elementos dos locais e imagens (*loci et imagines*), com a qual se pode escrever na memória como em uma folha em branco. Com essa técnica — que mudou da audição para a visão a fonte principal da memória — conhecimentos e textos deveriam ser fixados na cabeça por meio de imagens distintas e marcantes de modo tão confiável quanto o seriam letras em uma superfície. A mnemotécnica romana foi concebida como um procedimento adquirível e aplicável a vários fins e que objetivava o armazenamento confiável e a recuperação idêntica das informações inseridas na me-

* Tradução: Daniel Martineschen.

mória. A mnemotécnica eliminava a dimensão do tempo, ou seja, o tempo em si não era um agente estruturador no processo, que por isso mesmo se apresentava como um procedimento puramente espacial.

Esse procedimento pode ser utilizado arbitrariamente em diversas situações. Com ele pode-se memorizar tanto a fala de um julgamento (que deve ser recitada de cor para que surta o máximo efeito) quanto o conhecimento salvador da Bíblia ou a matéria para uma prova de medicina. O que vai ser memorizado ou com que objetivo isso ocorre, tais coisas já não são objeto da mnemotécnica original, puramente instrumental. Enquanto alguém aprender e decorar no âmbito da cultura e de suas instituições formadoras, haverá as respectivas mnemotécnicas corporais e espirituais, que não dependem somente da visão e da capacidade de visualização — como a mnemotécnica romana —, mas contam também com a audição — através da repetição de padrões sonoros — e com o corpo — através do balanço com ritmo, o contar nos dedos etc.

Até agora, a pesquisa da memória no campo dos estudos literários se orientou fortemente na direção da mnemotécnica da Antiguidade. O trabalho pioneiro de Dame Frances Yates — pesquisadora da Renascença e especialista em correntes ocultas do início da modernidade — chama-se *The Art of Memory*, e revelou nos anos 1960 uma tradição perdida. Vinte e cinco anos depois estudiosos da literatura como Renate Lachmann e Anselm Haverkamp puderam juntar-se a Yates, tomando ativamente o paradoxo da “arte esquecida da lembrança” e ligando a mnemotécnica com teorias avançadas como a da intertextualidade, a da psicanálise e a da desconstrução. Dessa forma, a antiga tradição da memória retórica ganhou uma surpreendente atualidade e desenvolveu uma impressionante produtividade como paradigma de pesquisa¹. O significado incontestado dessa tradição se confirmará cada vez mais nas páginas que seguem. Porém, ao mesmo tempo, cabe abrir novos caminhos para o tema da memória, caminhos que não se podem compreender com base em uma organização topológica do conhecimento. Isso tem a ver particularmente com o nexo entre recordação e identidade, algo que a mnemotécnica se exime de abordar; ou seja, isso tem a ver com atos culturais da recordação, da rememoração, da eternização, da remissão,

1 Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne* [Memória e literatura. Intertextualidade na modernidade russa]. Frankfurt, 1990; Anselm Haverkamp e Renate Lachmann (orgs.), *Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik* [Arte da memória: espaço – imagem – escrita. Estudos sobre a mnemotécnica]. Frankfurt, 1991; Anselm Haverkamp e Renate Lachmann (orgs.), *Memoria. Vergessen und Erinnern* [Memória. Esquecer e lembrar]. Poetik und Hermeneutik XV [Poética e hermenêutica XV]. Munique, 1993.

da projeção e, por último, mas não menos importante, do esquecer, sempre embutido em todos esses atos.

Eu gostaria de chamar de *armazenamento* o caminho até a memória intitulado “arte”, e com isso compreender todo o procedimento mecânico que objetiva a identidade entre o depósito e a recuperação de informações. Quando esse procedimento se apoia em meios materiais, essa exigência parece óbvia, como quando escrevemos uma carta a alguém: podemos ter a certeza de que, quando ela chegar a seu destino, todas as palavras ali escritas também chegarão ao destinatário, e não uma certa porcentagem do texto original. O mesmo vale para um livro que compramos e para os dados que armazenamos em um computador, pois podemos esperar que, após um intervalo de tempo qualquer, os mesmos bytes, idênticos, tenham sido preservados. O armazenamento também é possível sem meios materiais e aparato técnico, como atesta a arte da mnemotécnica. O armazenamento é, por fim, uma função especial da memória humana, principalmente para decorar conhecimentos como textos litúrgicos, poesias, fórmulas matemáticas ou dados históricos.

Tudo isso funciona de maneira completamente diferente, se seguimos a placa para a memória com a palavra *vis*, “potência”. Se Cícero é o patrono da mnemotécnica, então Nietzsche — a quem ainda vamos nos referir muitas vezes — é o patrono do paradigma da recordação formadora de identidade. No caso da recordação, a dimensão do tempo — paralisada e superada na fase de armazenamento — torna-se crítica. Enquanto o tempo interfere no processo da memória, há um deslocamento fundamental entre o que foi arquivado e sua recuperação. Se na mnemotécnica era crucial a correspondência exata entre *input* e *output*, na recordação é a diferença entre ambos que vem à tona. Gostaria, por isso, de opor ao *procedimento de armazenamento* o *processo de recordação*, pois, diferentemente do ato de decorar, o ato de lembrar não é deliberado: ou se recorda ou não se recorda. Na verdade seria mais correto dizer que alguém recorda alguma coisa, mas só vai tomar consciência dela posteriormente. F. G. Jünger, que fez uma das muitas propostas de diferenciação conceitual entre “memória” e “recordação”, por um lado, equiparou “memória” com “coisas pensadas” — ou seja, conhecimentos — e, por outro, associou “recordação” com experiências pessoais. Ele escreve: os conteúdos da memória, “eu tanto posso adquirir sozinho quanto eles me podem ser ministrados. Mas as recordações, não posso nem aprender por mim mesmo nem ninguém pode me ensinar”². A recordação procede basicamente de forma reconstrutiva: sempre começa do presente e avança inevitavelmente

2 Friedrich Georg Jünger, *Gedächtnis und Erinnerung* [Memória e recordação]. Frankfurt, 1957, p. 48.

para um deslocamento, uma deformação, uma distorção, uma reavaliação e uma renovação do que foi lembrado até o momento da sua recuperação. Assim, nesse intervalo de latência, a lembrança não está guardada em um repositório seguro, e sim sujeita a um processo de transformação. A palavra "potência" indica, nesse caso, que a memória não deve ser compreendida como um recipiente protetor, mas como uma força imanente, como uma energia com leis próprias. Essa energia pode dificultar a recuperação da informação — como no caso do esquecimento — ou bloqueá-la — como no caso da repressão. Porém ela também pode ser controlada pela inteligência, pela vontade ou por uma nova situação de necessidade, e proporcionar uma nova disposição das lembranças. O ato do armazenamento acontece contra o tempo e o esquecimento, cujos efeitos são superados com a ajuda de certas técnicas. O ato da recordação, por sua vez, acontece dentro do tempo, que participa ativamente do processo. No que diz respeito à psicomotricidade da recordação, esquecimento e recordação estão indissociavelmente intrincados. Um é possibilitador do outro. Podemos também dizer: o esquecimento é oponente do armazenamento, mas cúmplice da recordação. Essa combinação iniludível de recordação e esquecimento está por trás daquela força antropológica da qual nem os animais nem as máquinas têm conhecimento. As máquinas conseguem armazenar o que o homem também consegue quando utiliza a mnemotécnica correspondente, dentro de certos limites. Os seres humanos, porém, além disso também conseguem recordar, coisa que as máquinas até hoje ainda não estão em condições de fazer.

A diferenciação entre memória como "arte" e memória como "potência" retorna a duas diferentes tradições discursivas da Antiguidade. No contexto da retórica romana, a memória é tida como um de cinco passos procedimentais: *inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio*. Paralelamente há o discurso psicológico que compreende a memória como "potência", uma *ingenita virtus* com significado antropológico central e localizada no conjunto de três dons mentais: fantasia, razão e memória. Desde a Antiguidade, passando pela Idade Média até a Modernidade, a concepção da estrutura do cérebro foi influenciada pelo modelo dos três sentidos internos. Esse modelo, desenvolvido por Aristóteles e Galeno, foi sistematizado pelos filósofos cristãos, judeus e árabes na Idade Média e passado nessa forma para a Modernidade³. Os três sentidos internos eram contrapostos aos cinco externos e localizados em três câmaras cerebrais. Ao

3 Aristóteles, "Über Gedächtnis und Erinnerung" [Sobre memória e recordação], in Paul Gohlke (ed.), *Kleine Schriften zur Seelenkunde* [Pequenos escritos sobre psicologia]. Paderborn, 1953, pp. 62-74; Harry Austryn Wolfson, "The Internal Senses in Latin, Arabic, and Hebrew Philosophic Texts", *Harvard Theological Review*, nº 28, abril de 1935, pp. 69-133.

contrário dos sentidos externos, os internos operam sem contato direto com o mundo exterior, ou seja, trata-se de habilidades cognitivas ou "faculdades do espírito" que dão continuidade ao processamento das informações repassadas pelos sentidos externos. Por séculos permaneceram espantosamente constantes as formulações que definiam o local e as funções específicas desses sentidos internos. Na câmara anterior do cérebro se encontra a *imaginação*, que traduz os dados dos sentidos em imagens, mas também cria imagens independentemente dos sentidos — como nos sonhos. Na câmara intermediária está o *senso comum*, que processa os diferentes dados dos sentidos e, com base nisso, testa opiniões, diferencia sentenças e forma julgamentos. Na câmara posterior está preservada a *memória*, que guarda tudo em seu armazenador e mantém esse material pronto para consultas posteriores. Esse modelo do cérebro, que de novo vamos confrontar com a metáfora arquitetônica de uma torre com três quartos e seus moradores, não separa as câmaras entre si, mas permite que interajam umas com as outras e percebam suas funções com controle e regulação mútuas. Divisões e separações levam a problemas; quando as imagens da fantasia, por exemplo, não passam pelo controle do senso comum (*ingenium*), podem se manifestar sintomas de loucura.

No século XVIII o paradigma espacial da mnemotécnica recuou em favor de um interesse temporal. Exemplo dessa mudança de interesse na memória como "arte" para a memória como "potência" é Vico, que libertou a memória do contexto da retórica e a recolocou em dimensão antropológica. Ele pôde fazer isso por se fiar ao outro discurso da memória, o psicológico, e considerar a memória, ao lado da fantasia e do engenho, como um dos três poderes mentais do homem. Por entender que esse poder estava fortemente desenvolvido nas crianças, Vico concluiu que ele deveria ter sido especialmente marcante também na pré-história da humanidade. Com isso, transferiu a memória retórica não somente para uma dimensão psicológica, mas também para uma dimensão histórica em perspectiva genética. A nova ciência da Antropologia surgiu no século XVIII com a construção dessa perspectiva histórico-genética⁴.

A Tópica, ou a arte de inventar ou da *inventio*, corresponde tradicionalmente ao primeiro passo procedimental da retórica, enquanto a memória entra em ação somente mais tarde, quando o texto pronto deve ser aprendido de cor para poder ser apresentado efetivamente. Vico inverteu essa sequência, colocando a memó-

4 Hans Robert Jauß (*Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne* [Estudos sobre mudanças de época da modernidade estética]. Frankfurt, 1989, p. 23) cita como condição para o surgimento da nova ciência da Antropologia a nova mitologia característica do Iluminismo, com sua saudade pelos primórdios. Para referências a Vico, idem, op. cit., p. 33.

ria — que ele compreendia não simplesmente como reprodutiva, mas como habilidade genuinamente produtiva — no início da história da mente humana. Para ele, a memória era a força criadora de cultura na pré-história ágrafa. Jürgen Trabant apontou essa mudança séria do conceito de memória em Vico: a tópica, escreve ele, “não significa aqui somente a primeira parte da retórica, mas também o início do pensamento humano e da cultura humana como um todo”⁵.

Em Vico esse retorno ao início não ocorre mais por meio de uma contextualização mítica, mas por um trabalho histórico de recordação que tateia das fases recentes às mais antigas. Tal recordação deve ser trabalhada retroativamente da palavra à imagem, do *logos* ao mito, ou, nas palavras de Vico, “das academias” da cultura escrita à “grande selva” da Antiguidade. As imagens poéticas e os símbolos universais da Antiguidade se abrem para o olhar arqueológico-histórico sob o verniz da racionalidade abstrata. A esse olhar, do alto do Iluminismo, tornam-se visíveis as raízes selvagens do pensamento racional. As ideias da filosofia supostamente atemporais são “impensáveis” sem o fundamento cronologicamente desenvolvido da língua e da filologia — e cabe entender essa impossibilidade de modo literal. Vico chamou de “filologia” essa nova ciência histórica, que se define em sua busca de rastros, e a contrastou com a racionalidade temporalmente abstrata da filosofia. A filologia se torna, assim, a arte disciplinada da recordação que, usando o fio condutor da língua, e com a ajuda da etimologia, tateia em busca do soterrado conteúdo intuitivo das pré-imagens sensorialmente poéticas. É nesse sentido que Jacob Grimm definiu a tarefa da etimologia como sendo “lançar luz aonde nenhuma história escrita pode nos levar”⁶.

5 Jürgen Trabant, “*Memoria – Fantasia – Ingegno*”, in Anselm Haverkamp e Renate Lachmann (orgs.), *Memoria. Vergessen und Erinnern. Poetik und Hermeneutik XV* [Poética e hermenêutica XV]. Munique, 1993, pp. 406-24, referência p. 412.

6 Jacob Grimm, *Kleinere Schriften I* [Escritos menores I]. Berlim, 1864, p. 302.

II

*A secularização da memoração — Memória, Fama, História**

1. Arte da memória e *memoria* dos mortos

A memória cultural tem como seu núcleo antropológico a memoração dos mortos. Isso significa que as pessoas de uma família devem guardar na memória os nomes de seus mortos e eventualmente passá-los às gerações futuras. A memoração dos mortos tem uma dimensão religiosa e outra mundana, que se opõem entre si como *pietas* e *fama*. Piedade é a obrigação dos descendentes de perpetuar a memoração honorífica dos mortos. Piedade é uma coisa que somente os outros, isto é, os vivos, podem ter pelos mortos. Já a *fama*, isto é, a memoração cheia de glórias, cada um pode conquistar para si mesmo, em certa medida, no tempo de sua própria vida. A fama é uma forma secular da autoeternização, que tem muito a ver com autoencenação. O cristianismo da Idade Média cobriu, com sua busca pela salvação da alma no Juízo Final, a antiga busca por uma recordação cheia de glórias na posteridade.

Contudo, mesmo a memoração religiosa dos mortos depende da recordação dos vivos. A mais antiga e mais difundida forma de recordação social que une vivos e mortos é o culto aos mortos. No Egito antigo, onde a *memoria* dos mortos — a eternização dos nomes de indivíduos — estava no centro dos esforços da sociedade, era festejada anualmente a “mais bela festa do vale do deserto”, na qual as famílias se dirigiam às sepulturas de seus parentes para uma refeição em homenagem aos mortos e em comunhão com eles (como é feito ainda hoje prin-

* Tradução: Daniel Martineschen.

principalmente no Egito árabe). Comer e beber é forma elementar na construção de comunidades e, ao lado das sepulturas, transforma-se na unificação ritual dos vivos com os mortos.

A instituição do banquete fúnebre era muito difundida no mundo romano e no início da era cristã, até que a Igreja, sob o bispo Ambrósio, no século IV, reprimiu as formas familiares de culto aos mortos em favor de uma forma centralizada¹. Os festejos familiares para os parentes mortos foram substituídos pela memoração coletiva de mártires, cujos ossos eram levados às igrejas locais. No lugar do banquete fúnebre particular, em ambiente familiar, a nova forma de socialização passou a ser a ceia comum na paróquia.

A prática medieval da celebração dos mortos era composta de dois elementos: o cuidado com os restos mortais e a caridade com os pobres². A relação entre os dois se explica com um terceiro elemento, o purgatório. Quanto mais claros os traços dessa paisagem mítica, maior se tornou a incerteza da salvação, e maiores se tornaram também os esforços dos cristãos para procurar alívio de possíveis sofrimentos no purgatório. Com o purgatório criara-se um intervalo no tempo de sofrimento entre a morte do indivíduo e o julgamento divino. O destino dos mortos nessa fase intermediária — assim ensinava Gregório, o Grande — poderia ser influenciado positivamente pelos vivos, e por isso muitos se interessavam ainda em vida em se certificar da salvação de suas almas em um caminho de esforços terrenos. Esses serviços de salvação de almas eram oferecidos por igrejas e mosteiros que, como Cluny, se especializaram justamente nessa área e com isso desenvolveram uma indústria da salvação em massa.

O cuidado com os restos mortais consistia na imortalização do nome, que devia ser retomado durante a celebração da missa nos aniversários de morte e dias festivos, e ser inscrito no lendário "Livro da vida". Essa contabilidade foi

1 Sobre isso, em detalhes: Otto Gerhard Oexle, "Die Gegenwart der Lebenden und der Toten", in K. Schmid (org.), *Gedächtnis, das Gemeinschaft stifft* [Memória que gera comunidade]. Friburgo, Freiburger Akademie Schriften, 1985, p. 79. As proibições ininterruptas da Igreja implicam uma prática ativa e duradoura do banquete dos mortos. Sobre a classificação das "imagens memoriais" como expressão imagética do presente dos mortos, ver Otto Gerhard Oexle, "Memoria als Kultur", in idem (ed.), *Memoria als Kultur* [Memória como cultura]. Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte. [Publicações do Instituto Max Planck de História]. Göttingen, 1995, n° 121, pp. 9-78; o trecho citado está nas pp. 43 ss.

2 Comparar J. Wollasch, "Toten- und Armensorge" [Cuidados com os mortos e os pobres], in K. Schmid (ed.), *Gedächtnis* [Memória], pp. 9-38. Ele descreve claramente como um sistema de atendimento aos pobres surgiu em toda a Europa a partir do serviço memorial, mas também como os custos litúrgicos e econômicos desse culto aos mortos cresceram sem medida até que os mortos — como em Cluny, por exemplo — consumiram os vivos (p. 23).

literalmente retirada das mãos do Todo-poderoso e colocada a cargo dos monges. Comunidades religiosas costumavam trocar entre si, por meio de livros de irmandade, suas listas de nomes (que contavam com até 30 mil entradas de nomes) e prometiam realizar mútuos serviços de memorial. O cuidado com os pobres, por sua vez, consistia de doações em dinheiro e bens, com os quais eram organizadas refeições para os pobres. Essas práticas de caridade, supunha-se, deveriam compensar as culpas cometidas em vida. Tudo dependia, então, de permanecer na memória da comunidade, pois esta podia ter influência positiva no destino da alma no purgatório, por meio de celebrações em missas e de doações para os pobres.

A instituição da memória dos mortos se manteve até o século XVIII, quando foi colocada de lado devido à mudança no sistema jurídico e no conceito de sujeito jurídico. Historiadores apontam o fim do direito dos mortos como o indício mais significativo do abandono da memória dos mortos:

A noção de que os mortos estavam presentes, ou seja, de que tinham um *status* social e jurídico na memória dos vivos, entra em declínio principalmente no curso do século XVIII, e é por volta de 1800, com o início da modernidade, que perde definitivamente o sentido. [...] De fato, na modernidade não existe mais o direito dos mortos, ao contrário das épocas anteriores. Os mortos não são mais sujeitos jurídicos. Segundo o direito moderno, a personalidade jurídica é apagada com a morte³.

O significado da recordação dos mortos como caso paradigmático da memória cultural se mostra em duas lendas relacionadas ao nome de um poeta grego. O poeta coral Simônides de Keos (aprox. 557-467 a.C.) é herói de uma história que Cícero tomou como lenda fundadora da mnemotécnica⁴. Ele é tido como o primeiro poeta pago que, além de deuses e heróis, também homenageou em canto homens mortais. Sobre esse Simônides conta-se que o boxeador Skopas lhe destinou a tarefa de honrá-lo com um poema durante uma festa em sua casa. O poema que Simônides apresentou aos convidados em honra de Skopas, porém, não foi bem aceito pelo mecenas, pois continha, como é de praxe na tradição lírica, além do louvor ao destinatário, uma longa passagem sobre os deuses, neste caso os dois dióscuros Castor e Polideuco. Skopas reagiu sarcasticamente, dizendo que Simônides só receberia metade do combinado pelo poema, e que deveria buscar a outra metade, se quisesse, junto aos deuses cantados com tanta eloquência. Nesse momento, o poeta grego é chamado para fora da casa, pois

3 J. Wollasch, *Armensorge*.

4 Cícero, *De oratore* II, 86, pp. 352-4.

dois desconhecidos perguntaram por ele à porta. Simônides se dirige ao exterior da casa, mas não encontra rastro das ditas pessoas. Nisso, ocorre um desastre: o salão de festas de Skopas desaba e sepulta o anfitrião e seus convidados em suas ruínas. Simônides recebeu, então, o pagamento dos deuses por ser o único sobrevivente da catástrofe. Mas a história não acaba aí, pois o poeta foi necessário uma vez mais, porém não para prover fama e louvor, e sim para proceder à memoração dos mortos. Isso não poderia ocorrer sem a identificação dos mortos. Simônides havia memorizado a ordem exata em que os convidados estavam sentados, e por isso tinha condições de dizer o nome de cada um dos mortos, mesmo mutilados pelos escombros. Com os corpos identificados, os parentes poderiam então honrar seus mortos, enterrá-los apropriadamente e ter a certeza de ter reclamado o corpo da pessoa certa. Da perspectiva da mnemotécnica, essa história catastrófica tem um *happy end*: Simônides exerceu pela primeira vez uma atividade que poderia ser, no futuro, sistematicamente ensinada e aprendida. Sua contribuição foi eternizada na lenda como o poder que a memória humana teria sobre a morte e a destruição.

A lenda fundadora da mnemotécnica romana, por sua vez, não indica necessariamente uma memória confiável. Já Quintiliano questionava, de maneira detalhada, a credibilidade dessa lenda. Ele não tinha certeza de onde se localizava o salão de festas mencionado, se em Fársalo ou em Cránon. Esse preciosismo pela autenticidade histórica da lenda hoje deixou de ser tão importante. Stefan Goldmann, que se ocupou com a história da transmissão dessa tradição, vê nela “um processo de transformação e fusão de experiências passadas e atuais por meio da imaginação coletiva”. Mais que isso, ele assume que no texto de Cícero “muitas gerações foram condensadas, e eventos históricos foram misturados com mitos”. Assim, Goldmann pode referir-se à lenda como sendo uma “recordação encobridora histórica”⁵. Com isso, a história de origem da arte da memória não passa adiante uma recordação autêntica, mas demonstra claramente a plasticidade da recordação.

Sobre esse mesmo Simônides há também uma outra história, transmitida através dos tempos. Segundo essa história, ele teria se deparado com um cadáver insepulto durante uma de suas andanças por terras estrangeiras. Diz-se que Simônides teria interrompido sua viagem e cuidado para que o morto desconhecido fosse dignamente sepultado. Na noite seguinte o fantasma desse morto teria

aparecido para Simônides em sonho e o teria alertado sobre uma viagem de barco que estava planejada. O barco que Simônides deveria tomar, mas que não tomou graças ao aviso do fantasma, teria tido problemas no mar e afundado, levando consigo todos os tripulantes. O poeta britânico Wordsworth erigiu um memorial a esse Simônides em um soneto.

*I find it written of Simonides
That travelling in strange countries once he found
A corpse that lay expos'd upon the ground,
For which, with pains, he caused due obsequies
To be performed, and paid all holy fees.
Soon after, this man's Ghost unto him came
And told him not to sail as was his aim,
On board a ship then ready for the seas.
Simonides, admonished by the ghost,
Remained behind; the ship the following day
Set sail, was wrecked, and all on board were lost.
Thus was the tenderest Poet that could be,
Who sang in ancient Greece his moving lay,
Saved out of many by his piety.*

Está escrito que Simônides,
viajando por países estrangeiros, certa vez
encontrou um cadáver, que descoberto
estava no caminho. O morto ele, certo,
mandou sepultar como se deve.
Na noite seguinte o fantasma do morto aparece
e o alerta a respeito do barco
que estava pronto para ir em frente.
Simônides, avisado pelo fantasma,
se detém, e o barco, saindo,
emborca e todos se vão.
Assim esse mais doce poeta, que
cantou na antiga Grécia,
foi salvo da morte pela sua compaixão⁶.

5 Stefan Goldmann, “Statt Totenklage Gedächtnis. Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos” [Memória em vez de lamentação mortuária. Sobre a invenção da mnemotécnica por Simônides de Keos], *Poetica* 2, 1989, pp. 43-98; o trecho citado está na p. 46.

6 William Wordsworth, *Poetical Works*. Vol. 3. Ed. por Ernest de Selincourt. Oxford, 1954, p. 408. Goldmann referencia e justifica, no parágrafo citado, também essa outra tradição e desenha Simônides como um psicopompo, xamã admirado pelos dióscuros, que guiava as almas dos mortos no caminho para o Hades.

Essa outra lenda de Simônides não destaca o poder de memorização dele, mas sim sua especial compaixão, ao providenciar o sepultamento ritual de um completo estranho em país estrangeiro. Wordsworth o chama de “mais doce poeta” (“*the tenderest poet*”) e termina o poema com a palavra “compaixão” (“*piety*”), pois Simônides dá por suas próprias mãos o testemunho de um conceito humano que não restringe o ser humano ao seu grupo de origem, mas expande-o de maneira universal. Tanto para o Simônides da mnemotécnica quanto para o Simônides da *memoria* dos mortos há como recompensa o salvamento milagroso de uma catástrofe que vitima todos, menos ele. O fantasma do morto aparece aqui como anjo da guarda pessoal e benfeitor, uma manifestação exatamente contrária da que normalmente se teme: a de um fantasma vingador que retorna. A compaixão tem, assim, uma outra função importante, que é a de apaziguar os mortos e evitar seu perigoso retorno.

Em ambas as lendas o nome de Simônides se ergue radiante de um meio de morte, destruição e esquecimento. Somente seu nome e sua história foram admitidos na memória cultural. Tanto Cícero com sua narrativa quanto Wordsworth com seu soneto contribuíram para isso: “Salvo entre muitos” [*Saved out of many*]. Além disso, ambas as lendas de Simônides fazem cintilar sutilmente o contexto original das variadas dimensões da memória: memorização dos mortos, rememoração [*Andenken*], fama e mnemotécnica. Em ambas as histórias o tema é a *memoria* dos mortos, principalmente na segunda, em que não se trata dos nomes individuais dos mortos, mas sim da responsabilidade das pessoas para com eles. A piedade da *memoria* dos mortos responde a um tabu cultural universal: os mortos devem ser sepultados e levados ao repouso, pois de outra forma eles vão incomodar o descanso dos vivos e pôr em perigo a vida da sociedade.

2. Fama

*Dignum laude virum musa vetat mori*⁷.

O boxeador Skopas, da lenda fundadora de Cícero, contrata o poeta Simônides não como especialista em mnemotécnica, mas como um “produtor de fama”. Ele deveria ter contribuído para fortalecer a fama dessa pessoa entre seus contemporâneos e imortalizá-lo perante os pósteros.

“A fama é a forma mais garantida de imortalidade, e viver muito tempo significa sobreviver na lembrança das pessoas. A vida mais longa é aquela cujos

7 A Musa não admite que o homem louvável morra. (Horácio, *Carminum* IV, 8.)

grandes feitos, famosos e brilhantes, são incluídos nos anais eternos da história”, escreveu o humanista Gerolamo Cardano em seu livro sobre a sabedoria⁸. Ele levantou nessas frases três condições da fama que estão interligadas entre si: grandes feitos, sua documentação e sua rememoração na posteridade. A eternização do nome é a variante mundana da salvação da alma. Por ela não respondem parentes, sacerdotes, mosteiros e benfeitores, mas cantores, poetas e historiadores. Ao lado da memória religiosa, que cuida da recordação individual e se preocupa com a salvação das almas dos mortos, aparece a fama mundana, que aposta em uma rememoração generalizada pela posteridade. Enquanto essas duas dimensões da fama eram intimamente ligadas no Egito antigo, na Grécia antiga elas se separaram. Uma cultura da *fama* independente, com novas instituições sociais, desvinculou-se da ideia de culto aos mortos. Os poetas eram reconhecidos como eternizadores e, com isso, desfrutavam de grande glória como os senhores da (segunda) vida e da morte. O poeta, como um funcionário da fama, inscreve os nomes dos heróis diretamente na memória da posteridade. A glória, originalmente um privilégio dos governantes, foi democratizada na Grécia através de incentivos à competição. Essa expansão revolucionária da memória cultural deixou as mulheres categoricamente de fora. Aos que pretendessem qualificar-se para serem rememorados, a pólis oferecia oportunidades para se destacarem em competições e lutas esportivas e artísticas. Apesar disso, feitos extraordinários não eram garantia para a glória, mas somente pré-requisitos dela. A garantia era oferecida, sim, pelo bardo que, por meio de sua poesia, tornava os feitos inesquecíveis. Ele prometia aos heróis e seus feitos uma permanência que superava o destino mortal dos seres humanos. A função do poeta como cultor da *fama* é uma função memorial: almeja superar a morte corporal na medida em que torna os indivíduos famosos e seus nomes, perenes. Ao poeta é atribuída, em uma tal cultura, uma forma especial de arte (ou magia) de comunicação com o distante, que lhe dá o poder de influenciar, na posteridade, os ouvintes dessas histórias que ainda sequer tenham nascido.

Lágrimas de Alexandre, o Grande, sobre a lápide de Aquiles

Nos cantos 34 e 35 de seu poema épico *Orlando Furioso*, Ariosto criou uma imagem do processo cujo resultado denominamos “glória” [*Rubm*]. Nesse épico fala-se de um homem idoso, um ajudante das Parcas, que junta em sua manta placas com nomes, relativas cada uma delas à espiral de uma vida que já se

8 Gerolamo Cardano, *De Sapiencia*, p. 506, col. I. Citação tirada de E. F. Rice Jr., *The Renaissance Idea of Wisdom*. Cambridge, 1958, p. 172.

esgotou, e as leva até um rio. Ao chegar à margem, ele despeja sua carga nas águas do rio, que carregam as placas e as fazem afundar na lama. Sobre o rio voa um bando de aves que apanham, aqui e ali, algum nome, que não conseguem carregar para muito longe:

*Pois se quisessem voar, às garras,
Ao bico o peso logo se faz sentir;
As ricas alcunhas, orgulhosas e raras,
Caem nas águas do Lete a luzir.
Entre aves todas só cisnes, dois,
Senhor, como teu sinal brancos,
Felizes pegam os nomes e, pois,
os levam aos do rio seguros bancos⁹.*

Os cisnes levam os nomes em segurança até a outra margem e os entregam a uma ninfa, que os santifica no templo da imortalidade.

*Santificado à imortalidade é o lugar
Onde uma ninfa flutua no céu,
E nas praias do Lete retira
Os nomes das bocas dos cisnes,
E a eles junta uma figura, nobre e clara,
Que se ergue no meio do templo,
E ela os consagra e os preserva,
De forma a durar pela eternidade. (35/16)*

O significado dessa imagem é explicitado em seguida:

*Raros como os cisnes os verdadeiros
Poetas são de se encontrar;
Ou porque o Céu não cria muitos dos
Louváveis e esplêndidos a cantar;
Ou porque os atos dos senhores sórdidos
Os santos gênios fazem mendigar,
Virtude largar e o vício alçar
E as boas artes ao exílio mandar. (35/23)*

⁹ Ariosto, *Orlando furioso*. Trad. Pedro Garcez Ghirardi. Cotia, Ateliê Editorial; Campinas, Editora da Unicamp, 2011.

Ariosto vincula à imagem da rara imortalidade dos nomes uma lição aos senhores e poderosos: quando se tratar de sua glória, eles devem considerar mais os poetas e cuidar melhor deles. Ariosto também vincula essa lição a um pensamento crítico. Uma vez que os poetas são tão somente os ferreiros da fama, esse dom precioso pode ser conferido a alguém que não merece, e não se pode descartar a hipótese de juízos parciais. A mensagem do passado transmitida pelos poetas não é só parcial, mas também faz parte da ficção poética — se conhecêssemos os troianos a partir deles mesmos e não a partir da perspectiva do grego Homero, teríamos uma imagem totalmente diferente deles. Ariosto e outros poetas do Renascimento dedicam-se com entusiasmo à tessitura do mito ocidental da imortalidade, e com ele buscam fundar socialmente o significado de si mesmos.

A cumplicidade de herói e cantor foi discutida na Antiguidade com base em uma anedota bastante esclarecedora¹⁰. É a história de Alexandre, o Grande, que derrama lágrimas tristes sobre a lápide de Aquiles. Nas conversas que Castiglione publicou em 1528 (um ano antes de sua morte) sobre as virtudes do cortesão, Pietro Bembo lembra essa história, com a qual ele quer alçar o valor das belas artes acima do valor das armas.

*Apoiado sobre a de Aquiles tumba
soluça Alexandre e o coração toca:
“Abençoado seja! Tua fama da boca
Do cantor muito gloriosa retumba!”*

E se Alexandre invejou Aquiles não pelos seus feitos, mas pela sorte de que eles tenham sido celebrados por Homero, percebe-se com isso que ele valorizava mais a arte de Homero que as lutas de Aquiles¹¹.

Também o poeta inglês Edmund Spenser tomou essa anedota para tratar da função da poesia ligada à fama. À moda de Virgílio, ele escreveu um poema pastoral cujas estrofes seguem o ciclo dos meses do ano. A autotematização da poesia é típica da égloga, como na “Égloga de Outubro”, em que dois pastores discutem sobre o reconhecimento da poesia pela sociedade. A questão que se põe é: onde se expressa esse reconhecimento? Na recompensa material (*price*) ou no elogio

¹⁰ Cf. Christen in der Wüste: Drei Hieronymus-Legenden [Cristãos no deserto. Três lendas sobre São Jerônimo]. Trad. e anot. Manfred Fuhrmann. Zurique, Munique, 1983, p. 37.

¹¹ Baldesar Castiglione, *Der Hofmann* [O homem da corte]. Trad. Albert Wesselski. Munique/Leipzig, 1907, I, XLV, t. I, p. 99.

imaterial (*praise*)? No ganho (*gain*) ou na glória (*glory*)? O poeta, decepcionado porque mal remunerado, reforça que não se pode viver só de elogios e lembra os tempos dourados em que os poetas desfrutavam de grande prestígio e patrocínio substancial. Na corte inglesa de então, não haveria um Maecenas nem um Augusto: “Mas ah, Mecoenas está enterrado / E também Augusto há muito cessado¹².” Spenser, que já em 1579 imprimiu de próprio punho seu ciclo de élogos e, por isso, é um dos primeiros autores modernos da Inglaterra a pensar na produção de textos e de mercadorias como processos semelhantes, lamenta aqui o desaparecimento da antiga tradição de apadrinhamento pelo rei, que garantiria ao poeta justamente aquilo pelo que ele tem de lutar: reconhecimento e segurança material.

No antigo sistema de apadrinhamento o poeta recebia reconhecimento e segurança em troca de uma contrapartida bem delineada: garantir a glória imortal de seu patrocinador. Enquanto a “Écloga de Outubro” se concentra em um dos lados do negócio e descreve o que o poeta espera de seu príncipe — a saber: dinheiro —, o outro lado da negociação entra na conversa em uma nota de rodapé do poema que esclarece e documenta com detalhes o que o príncipe pode esperar do poeta — a saber: imortalidade. A palavra-chave “para sempre” [*Forever*], praticamente um lema que não precisa de explicação, é usada como pretexto para um comentário ácido sobre o comportamento de poetas e heróis. Enquanto a poesia explícita que o poeta não é nada sem o incentivo dos poderosos, a nota de rodapé deixa bem claro que os poderosos nada são sem a proteção dos poetas. “A carência de cantores que celebrem o feito”¹³ constituía lugar-comum na Antiguidade. Esse conhecimento claramente perdido precisa ser relembrado no Renascimento:

Para sempre ele [o poeta] mostra o motivo por que os poetas de então deveriam ser honrados pelos poderosos, pois estes acreditavam que seus atos e seu valor seriam passados à posteridade por meio de poemas famosos. Por isso se diz que Aquiles nunca teria chegado à glória se Homero não o tivesse eternizado em seus versos. Esta é, de fato, a verdadeira vantagem de Aquiles sobre Heitor. Quando Alexandre, o Grande, foi à sepultura de Aquiles em Sigeus, ele deve ter falado, em lágrimas, sobre a fortuna que lhe foi conferida na forma dos versos imortais de Homero¹⁴.

12 “The Shepheardes Calender, October”, vv. 61-2, in J. C. Smith e E. De Selincourt (orgs.), *The Poetical Works of Edmund Spenser*. Londres, Nova York, 1965, p. 457. Texto original: “But ah Mecoenas is yelad in claye, / And great Augustos long ygoe is dead”.

13 Tomo essa formulação de Jochen Martin.

14 Spenser, *Works*, p. 459.

Alexandre derrama lágrimas na sepultura de Aquiles — essa fórmula patética não evoca a glória dos heróis, mas sim a dos poetas. Assim, Alexandre Magno chora não por Aquiles, mas por ele próprio, pois seus feitos não encontraram Homero algum. A grande importância do poeta para Alexandre é documentada na mesma observação sobre um pequeno episódio:

O quanto Alexandre prezava o *status* dos poetas pode ser visto por seu comportamento, ao pilhar o tesouro do rei Dario derrotado. Dentro de um baú ele encontrou uma caixinha prateada que guardava os dois livros de Homero como fossem joias preciosas. Alexandre pegou-os ambos e sempre carregava um deles junto ao peito, enquanto o outro ficava embaixo de seu travesseiro. Isso ilustra a grandiosa reputação que os poetas conquistaram há muito tempo entre os príncipes e os poderosos¹⁵.

Ainda retornaremos a essa parte da história — que Heinrich Heine retomou posteriormente — sob o tema “Caixas mnemônicas”. Na cultura greco-romana da fama havia dons preciosos e exclusivos que somente os poetas poderiam disponibilizar: grandeza, reputação e a imortalidade obtida pela eternização na memória de gerações vindouras. Alexandre, grande admirador de Homero, não tinha o poeta à disposição; sem grandes versos seus grandes feitos não poderiam conservar-se, e isso o fez verter uma lágrima sobre a lápide de Aquiles. Spenser, remetendo-se à Antiguidade clássica, evocou a antiga cultura da fama sob uma situação histórica em que os literatos haviam construído para si uma nova imagem do poeta.

Templo da fama e memoriais

Não era somente por meio de destacadas contribuições culturais ou esportivas que alguém podia qualificar-se para desfrutar da fama na pólis grega, mas, principalmente, por meio de feitos militares e pela morte em batalha. Essa democratização da fama, que socializa a morte de cada herói caído, foi inventada na Grécia clássica. No cerne dessa retórica da fama repousa a ideia de que a reputação é a melhor sepultura. A sepultura protege a memória privada da família, enquanto o memorial assegura a memória de uma comunidade muito maior, seja a pólis ou a pátria. “Não terei uma sepultura, mas sim um memorial!” é o que clama Efigênia na tragédia homônima “Efigênia em Áuris”, de Eurípides, no momento decisivo da história em que ela enuncia o significado da morte como um sacrifício para a coletividade. A promessa de fama significa trocar o espaço de

15 Ibidem.

recordação da família, pequeno e temporalmente limitado, pelo da coletividade, que é amplo e — ao menos na intenção — temporalmente ilimitado. Péricles, em seu famoso discurso fúnebre em honra dos atenienses mortos em batalha, dedicou palavras a essa promessa, sedimentando na semântica e na práxis ocidental da fama a troca do corpo mortal pelo nome imortal:

De fato, deram suas vidas para o bem comum e, assim fazendo, ganharam o louvor imperecível e o túmulo mais insigne, não aquele em que estão sepultados, mas aquele no qual a sua glória sobrevive relembada para sempre, celebrada em toda ocasião propícia à manifestação das palavras e dos atos. Com efeito, a terra inteira é o túmulo dos homens valorosos, e não é somente o epitáfio nos mausoléus erigidos em suas cidades que lhes presta homenagem, mas há igualmente em terras além das suas, em cada pessoa, uma reminiscência não escrita, gravada no pensamento e não em coisas materiais¹⁶.

Os soldados têm sido enviados à batalha com essa promessa, desde a Guerra do Peloponeso até a Segunda Guerra Mundial. A promessa de eternidade nacional se expressa por meio de uma grande quantidade de monumentos que, desde o memorial do soldado desconhecido até os cemitérios de soldados, são a forma bombástica e desajeitada da política de memória nacional¹⁷. Benedict Anderson escreve o seguinte sobre esse problema: “Não existem símbolos mais impressionantes da cultura moderna do nacionalismo do que os cenotáfios e túmulos dos soldados desconhecidos. [...] E, no entanto, esses túmulos sem almas imortais nem restos mortais identificáveis dentro deles estão carregados de imagens *nacionais* espectrais”¹⁸.

Essa ideia do memorial glorificador implica desde o início certo ceticismo com relação à forma simbólica material vinculada a determinada localidade e cuja força apelativa acaba, cedo ou tarde, por consumir-se. Por isso, a forma mais

16 Tucídides, *História da Guerra do Peloponeso*. 4ª ed., livro segundo. Prefácio de Helio Jaguaribe. Trad. do grego Mario da Gama Kury. Brasília: Editora UnB, 2001, cap. 43, p. 113.

17 Sobre esse assunto, comparar George L. Mosse, *Sterben für das Vaterland* [Morrer pela pátria]. Stuttgart, 1993; e Reinhart Koselleck, “Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden” [Memórias de soldados como matriz identitária dos sobreviventes], in Odo Marquard e Karlheinz Stierle (orgs.), *Identität, Poetik und Hermeneutik* [Identidade, poética e hermenêutica]. Vol. III. Munique, 1979.

18 Anderson prova sua tese do nexos entre nacionalismo e culto aos mortos com o seguinte experimento mental: hoje em dia é impensável haver um túmulo de um marxista ou de um liberal desconhecido. Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres, Nova York, 1990, pp. 17 ss. Ed. bras.: Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

elevada da fama não está em templos glorificadores nem em memoriais, mas na memória corporificada e internalizada que há em cada um, “gravada no pensamento e não na matéria”. Retornaremos posteriormente ao corpo humano, especialmente ao corpo do soldado como *medium* de memória.

Durante a Idade Média, quando a memória divina ainda era o maior determinante das ações humanas, a fama terrena não era valorizada culturalmente. A figura alegórica da fama, que exercia o domínio sobre a recordação na posteridade, era uma figura suspeita. Em seu conto versificado “The House of Fame” (1383), Chaucer fala do templo da deusa Fama, cujo lugar sagrado se erigia no centro do mundo. Seu palácio fica

*Right even in middles of the weye
Betwixen hevne, erthe, and see.*

Bem no meio do caminho
Entre Céu, Terra e Mar¹⁹.

A posição central do templo é importante, pois todas as notícias e mensagens proferidas em outros lugares chegam até lá. Tudo o que tenha sido falado, sussurrado, escrito ou cantado se dirige a esse local de confirmação como se atraído por uma força gravitacional. Se uma dessas mensagens vai ser digna de recordação e por isso ganhará um lugar fixo no templo, já é outra questão. Fama — não menos mal-humorada que sua irmã Fortuna — impera acima do burburinho do local, que se pode conceber como uma “bolsa de valores” de notícias. Fama não se submete a nenhum *ethos* da verdade e é, como Fortuna, fortemente ligada ao tempo. Por isso o palácio de Fama não foi erigido em granito, mas sim a partir de um maciço bloco de gelo. No lado sul do palácio os relatos de Fama que foram incrustados deterioraram-se consideravelmente, enquanto no lado norte se mantêm bem conservados.

O conteúdo desse templo da memória é fornecido pelos feitos memoráveis dos antepassados heroicos, que também aqui — como na poesia — não são registrados porque aconteceram, mas porque foram cantados ou recitados. Os arautos desses feitos são os “contadores” da memória, os que determinam seu “fluxo de caixa”. Chaucer ainda não diferenciava poetas de historiadores. São todos meios (*media*) de veiculação da fama, chamem-se eles Flávio, Josefo, Estácio, Homero, Virgílio, Ovídio, Lucano ou Claudiano. Pois em uma cultura

19 G. Chaucer, *House of Fame*, livro II, in W. W. Skeat (ed.), *Complete Works*. Londres, 1969. p. 713.

anterior à escrita os “mediadores” (termo empregado por Krzysztof Pomian) não são os livros, mas os bardos. Podemos, também, chamá-los “armazenadores de dados”, e é exatamente assim que eles são vistos, ou seja, como pilares da matéria destinada à fama. Da mesma maneira que os heróis dependem dos poetas, estes também dependem da Fama. Não são os trabalhos dos poetas nem é, como diriam Horácio e Shakespeare, a mnemotécnica poética do verso perfeito que vão decidir quais delegações terão seu lugar no *hall* da fama e quais não, mas sim a vontade imprevisível da deusa Fama. Essa padroeira altamente voluntariosa tem o poder de determinar o que dura e o que passa.

O Renascimento diferencia-se da Idade Média ao revalorizar a fama, com base nas práticas da Antiguidade. Fama, aos olhos dos humanistas renascentistas, deixa de ser uma figura marginalizada para tornar-se a aspiração mais nobre do ser humano. Mais que em qualquer outro lugar isso é visível na reinterpretação da construção da torre de Babel feita por Pietro Aretino. Ele tinha pleno entendimento do projeto babilônico: com essa obra, os babilônios almejavam a autoeternização e a fama, pois se a vida é tão curta, tanto maior será a fama se forem tomadas providências necessárias no tempo certo. Com esse esclarecimento Aretino retirou o complexo de culpa do mito bíblico e eliminou da história o Deus ganancioso e destruidor daquela construção híbrida. Como iluminista e ateu, ele atribuiu a destruição da torre a condições puramente meteorológicas: o topo da torre proporcionou um acúmulo de nuvens que desencadeou uma tempestade, o que dispersou as pessoas em pânico²⁰.

Essa mudança de valores da fama está intimamente ligada à secularização do tempo e da memória. No Renascimento, a memória dos mortos — a recordação dos mortos e da própria morte — perdeu em importância para a esperança da imortalização por meio de contribuições culturais. A vida após a morte é retirada da vontade exclusiva de Deus e tem sua variante terrena nas gerações futuras: “uma vida depois da vida” [*a life beyond life*], como diria Milton. A concepção de uma contabilidade divina que combinava memória e justiça e que prescrevia aos cálculos de tempo uma meta passou a ter nos livros dos homens um concorrente. Com isso, os homens criaram para si um sistema próprio de memória e reconhecimento. Para os humanistas da Renascença o instrumento mais importante para a construção dessa dimensão secular de tempo e memória é a escrita.

20 Arno Borst, *Der Turmbau von Babel. Geschichte der Meinungen über Ursprung und Vielfalt der Sprachen und Völker* [A torre de Babel. História da opinião sobre a origem e variedade das línguas e dos povos]. Vol. 3. Parte I. Munique, 1957-1963 (1995), pp. 1.111-2.

Na era da imprensa a instituição da autoria foi redefinida pelo fato de o peso do conceito tradicional de *fama* passar da pessoa retratada no poema à própria pessoa que a retrata — o poeta. A escrita é um meio de eternização não somente para os heróis cantados nos poemas, mas também para o próprio autor. Nessa direção escreveu George Pettie, da primeira geração dos autores britânicos de sucesso comercial: “a única forma de conquistar a imortalidade é ou fazer algo que valha a pena ser registrado, ou escrever algo que valha a pena ser lido” [*The only way to win immortalitie is either to doo thinges woorth the writing, or to write thynge woorthy the readyng*]²¹. Porém essa qualidade da autoria não se desenvolveu a partir da imprensa. Um exemplo disso é o poeta médio-inglês John Gower, que em 1408, em uma igreja de Southwark, se fez representar sob a forma de uma estátua funerária; deitada, a estátua tinha a cabeça pousada sobre as três obras de Gower que lhe trouxeram fama²². Na pessoa desse poeta, que era também sacerdote, a *memoria* dos mortos e Fama estabeleceram um vínculo inquebrantável.

Ao contrário do templo de Fama descrito por Chaucer, os templos glorificadores surgidos depois foram erigidos pela mão do Homem e não estão mais submetidos a nenhuma instância de humor instável²³. Agora, a própria sociedade cria instituições para cuidar da memória e também patrocina e garante sua memória, na medida em que se faz, ela mesma, juíza da perenidade ou efemeridade dos nomes. A atribuição póstuma de fama normalmente traz consigo algo de compensatório, pois o que se despreza na contemporaneidade será valorizado pelos que vierem depois. Heine — ele próprio objeto até hoje de uma história bastante movimentada em torno da memorização de si como poeta — escreveu: “O pobre La Fontaine, quando vivia, precisava implorar por um pedaço de pão; depois que morreu, deram-lhe mármore de 40 mil francos”²⁴.

No século XIX surgiram novas formas de encenação dos espaços da recordação. Entre elas, o museu histórico desempenha um papel especial, não obstante trazer em si componentes pseudossagrados do templo da fama, o Panteão. Tanto

21 George Pettie, in Karl J. Holzknicht (org.), *Sixteenth-Century English Prose*. Nova York, 1954, p. 297.

22 Jan Bialostocki, “Books of Wisdom and Books of Vanity”, in *In Memoriam J. G. Van Gelder 1903-1980*. Utrecht, 1982, pp. 37-67; o trecho citado está na p. 39.

23 Sobre o tema do templo da fama e do “temple du goût” de Voltaire como metáfora canônica do “bon sens”, ver H.-U. Gumbrecht, in A. e J. Assmann (orgs.), *Kanon und Zensur* [Cânone e censura]. Munique, 1987, p. 286.

24 D. Schubert, in Aleida Assmann e Dietrich Harth (orgs.), *Mnemosyne, Formen und Funktionen kultureller Erinnerung* [Mnemosine, formas e funções da recordação cultural]. Frankfurt, 1991, p. 101.

no salão de imagens quanto nas procissões festivas se apresentam aos olhos visões totalizadoras de um passado normativo²⁵. A disposição espacial das coisas lado a lado ou em sequência deveria propiciar ao espectador a contemplação da história, de modo que lhe fosse possível vislumbrar, como em um panorama, a multiplicidade de épocas enquanto unidade histórica. No salão de imagens da história o tempo torna-se espaço; mais precisamente: espaço da recordação em que a memória é construída, representada e ensaiada. Paralelamente à ascensão dos museus que apresentavam a história nacional e dos dramas históricos que a encenavam²⁶, cresceu também o número de memoriais que buscavam eternizar a história local. Deve-se buscar o motivo disso na tensão entre a vontade dos senhores de serem representados em memorial e a autorrepresentação burguesa. Um observador comentou sobre esse fenômeno em 1907:

A mania de memoriais dos nossos dias é uma consequência do constitucionalismo político; ela se mostra tanto mais forte quanto mais acirrada é a divisão de poder entre a coroa e o povo. O memorial de rua com um fim em si só passou a existir [...] quando os príncipes instalaram de maneira desafiadora estátuas de suas famílias em frente aos olhos dos cidadãos e quando estes, de sua parte, responderam a esse desafio com a glorificação dos seus líderes políticos e espirituais nos memoriais que erigiram. O espírito dessa competição é tão intenso que não deixa brechas²⁷.

No final do século XX não mudou muita coisa, como deixa claro o debate público sobre o memorial do Holocausto em Berlim. Na história dos memoriais não diminui a tensão entre centralização e regionalização, entre unidade e di-

25 Sobre os espaços da recordação totalizadores, ver Günter Hess, "Bildersaal des Mittelalters. Zur Typologie illustrierter Literaturgeschichte im 19. Jahrhundert" [Sala de imagens da Idade Média. Sobre a tipologia da história literária ilustrada no século XIX], in Christoph Corneau (org.), *Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken* [Literatura alemã na Idade Média. Contatos e perspectivas. Em memória de Hugo Kuhn]. Stuttgart, 1979, pp. 501-46; Nikolaus Gussone, "Deutscher Bildersaal. Ein Versuch über Bildprägungen im kulturellen Gedächtnis der Deutschen" [Sala de imagens alemã. Ensaio sobre a fixação de imagens na memória cultural dos alemães], in Wilhelm Gössmann e Klaus-Hinrich Rorth (orgs.), *Poetisierung — Politisierung. Deutschlandbilder in der Literatur bis 1849* [Poetização — Politização. Imagens da Alemanha na literatura até 1849]. Paderborn, 1994, pp. 243-69.

26 Wolfgang Struck, *Konfigurationen der Vergangenheit. Deutsche Geschichtsdramen im Zeitalter der Restauration* [Configurações do passado. Dramas históricos alemães na era da Restauração], Studien zur Deutschen Literatur, n° 143. Tübingen, 1997.

27 Karl Scheffler, *Moderne Baukunst* [Arquitetura moderna]. Berlim, 1907, p. 128. Apud H.-E. Mittag e Plagemann (orgs.), *Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik* [Memoriais no século XIX. Interpretação e crítica]. Munique, 1972, p. 287.

ferença, e também não se superam as perspectivas históricas diversas. Com a multiplicidade dos sujeitos com poder de manipulação política — nação e estados particulares, monarquia e burguesia, nobreza e cidades — também concorrem entre si as demandas políticas que se articulam em memoriais. Quanto mais crítica uma época e quanto mais avassaladora a autoconfiança dos diferentes grupos de interesses, tanto mais numerosos e teatrais se revelaram os memoriais, que já não se dirigiam mais às gerações futuras, mas se tornavam, sim, instrumentos de influência política sobre os cidadãos contemporâneos. De várias maneiras, tais memoriais corresponderam na verdade ao desejo de eternizar o presente e de negar o processo histórico. Ao lado de memoriais estabilizadores houve também os memoriais revolucionários, orientados para o futuro e baseados em forças históricas nascentes²⁸. Perante eles, o memorial do Holocausto seria um monumento orientado exclusivamente ao passado, que marca o fim de qualquer tipo de retórica da Fama e volta à forma original da lembrança histórica: a memória dos mortos.

3. História

Origem e memória

Enquanto a fama se orienta para o futuro e para as gerações vindouras, que devem conservar um acontecimento declarado inesquecível, a memória se orienta para o passado e avança passado adentro por entre o véu do esquecimento. Ela segue rastros soterrados e esquecidos, e reconstrói provas significativas para a atualidade. Esse interesse pela memória como provedora de respostas sobre a própria origem e identidade não surgiu somente a partir do século XIX com a formação dos estados nacionais. Já no Renascimento, chegou-se à conjuntura da historiografia da corte e da escrita da história das dinastias. Entre os séculos XV e XVII, ao lado do "tempo sagrado da Igreja" e do "tempo pragmático dos negociantes", abriu-se uma terceira dimensão do tempo, na qual se fechavam negócios e se calculavam riscos e juros. Esse era o "tempo dos arquivistas, cronistas e historiadores", que procuravam no passado as raízes do presente. Essas pesquisas se tornaram importantes quando o privilégio da legitimação genealógica e da autodeterminação passou dos reis para os príncipes, casas nobres, cidades e cidadãos burgueses bem-sucedidos. Esse tipo de pesquisa histórica valia para a origem da própria família ou grupo, e estava sob o signo de uma nova pressão de

28 Karl Scheffler, *Moderne Baukunst*, p. 290.

concorrência. Com o surgimento do domínio dual de rei e papa, os sujeitos historicamente poderosos se diversificaram. Casas nobres, famílias de patrícios e cidades eram constituídos de sujeitos que delineavam suas identidades por meio da narrativa histórica reconstrutiva, e com isso lançavam as bases para sua legitimidade²⁹. Um tal uso do passado ficava sob a “pressão da necessidade de legitimação, representação e identidade na situação de concorrência presente nos movimentos de diferenciação sociais e políticos do início da modernidade”³⁰. Jan-Dirk Müller apresentou esse desenvolvimento no ambiente da corte³¹, enquanto Horst Wenzel, no ambiente urbano e dos patrícios. Histórias de origem familiar surgiram à medida que os sujeitos ativos se diferenciaram e o monopólio de ação saiu das mãos de Deus e de seu representante, o governante, passando para as mãos das casas nobres feudais e de famílias de patrícios. Enquanto essas histórias profanas se afastavam da história da salvação que a todos abrangia, o Renascimento trouxe uma pluralização da história, um processo que corre na direção contrária à da singularização da história descrita por Reinhart Koselleck para o século XVIII.

A pluralização das memórias também tem a ver com a barreira das mídias. Na era da imprensa a escrita criou novos espaços da recordação. A impressão de livros quebrou o antigo monopólio da recordação exercido pela Igreja e pela corte e possibilitou novos acessos à memória e à história. Com isso foram liberadas novas lutas de poder em torno da recordação³². Cronistas profissionais foram

29 Oexle, “Die Gegenwart...”, in K. Schmid (org.), *Gedächtnis...*, p. 75, cita famílias, grupos de afinidade, “casas” e famílias nobres e burguesas, comunidades monásticas, guildas, corporações de ofício, universidades e comunas como sujeitos participantes na construção de “memórias de grupo”. A memória de grupo tem uma função dupla: uma, a de agrupar toda memória viva; outra, fazer jus à concepção de que a memória histórica apresenta um elemento essencial e até constitutivo no surgimento e na manutenção desses grupos.

30 Siegfried Wiedenhofer, “Das Alte und das Neue. Tradition zwischen Humanismus und Reformation” [O antigo e o novo. Tradição entre Humanismo e Reforma], in Stefan Rhein (org.), *Melanchtonpreis. Beiträge zur ersten Verleihung* [Prêmio Melanchton. Discursos da primeira edição]. Sigmaringen, 1988, p. 35.

31 Jan-Dirk Müller, *Gedächtnis. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I* [Gedächtnis. Literatura e sociedade cortesã no tempo de Maximiliano I], *Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur* [Pesquisas sobre a história da literatura alemã arcaica], n.º 2. Munique, 1982.

32 Cf. Horst Wenzel, “Alls in ain summ zu pringen. Fürttrers ‘Bayrische Chronik’ und sein ‘Buch der Abenteuer’ am Hof Albrechts IV” [A “crônica da Baviera” de Fürttrers e seu “Livro de aventuras”], in Peter Wapnewski (org.), *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium* [Recepção da Idade Média. Um simpósio]. Stuttgart, 1986, pp. 10-31, sobre a variedade das ações da história e do conflito entre “tradições verdadeiras e falsas”.

encarregados de colocar o novo dispositivo da escrita a serviço da legitimação dos anseios de poder dos governantes. Isso ocorreu, por exemplo, na *Crônica da Baviera* (*Bayerische Chronik*), na qual ainda não se podia diferenciar claramente entre memória divina e memoração nas gerações futuras: “desde que a escrita se tornou uma câmara de tesouros, o tesouro de toda honra, a memória da onipotência de Deus, deve ali permanecer; eis o que é a santa fé cristã, o mandamento de Deus: Ele mesmo preserva da efemeridade toda gente que haja feito o bem e agido com coragem, toda ação presente fica preservada para a posteridade”³³.

O sentido histórico

Há uma enorme distância entre o lamento da impermanência do mundo, de um lado, e a percepção da mudança histórica, de outro. Uma dimensão importante em que a mudança cultural pode ser experimentada empiricamente é a mudança linguística. Por isso, não raro a consciência histórica começa com uma conscientização sobre a mudança linguística. Dante retomou uma imagem das odes de Horácio quando comparou a mutabilidade dos sons da língua às folhas das árvores³⁴. Também Chaucer acentuou a importância da mudança linguística: “*Ye knowe eek, that in forme of speche is chaunge / Withinne a thousand yeer*”³⁵. Uma vez que nenhum tempo de vida pode compreender esses mil anos, é necessário haver um meio de controle em que a mudança fique registrada. Enquanto os textos escritos em latim — uma língua morta — conseguiam esconder suas próprias marcas históricas, os textos escritos nas línguas vulgares expunham-nas nuas e cruas. Quanto mais se escrevia nas línguas vulgares estabelecidas e ainda por estabelecer no início da Modernidade, tanto mais os registros evidenciavam o que ocorria na percepção sincrônica: a mudança linguística avançava sorrateira. Os ritmos da mudança tornaram-se mais breves e puderam ser registrados no próprio tempo de vida de uma única pessoa. Assim, justamente a escrita, uma pretensa garantia de durabilidade, acabou por tornar-se um *medium* que evidenciava a mudança linguística de forma patente.

Se a percepção da mudança histórica torna-se óbvia na dimensão linguística, na dimensão jurídica ela representa uma profunda relativização de valores culturais. No fim do século XVI (em 1592), o puritano Richard Hooker, histo-

33 Wenzel, “Alls in ain summ zu pringen...”, p. 11.

34 Dante, *Divina Commedia*, Paradiso III, 26., vv. 124 ss.

35 G. Chaucer, *Troilus and Criseyde*. Livro II, vv. 22 ss., in W. W. Skeat (ed.), *Complete Works*. Londres, 1969, p. 221.

riador da Igreja, colocou em questão a validade do direito baseado no Antigo Testamento quando constatou: "O que antes era completamente justo e apropriado pode modificar-se quando mudam a época e o lugar"³⁶. Hooker, tal como Tomás de Aquino, diferenciava três tipos de lei: a lei moral, a lei cerimonial e a lei jurídica. Dentre essas três somente o direito moral tinha valor atemporal para Hooker (os dez mandamentos), enquanto os outros dois sistemas legais não tinham validade alguma, pois a lei cerimonial teria sido superada por Cristo, e a lei jurídica, pelas mudanças na estrutura social. Com essa afirmação consolida-se uma consciência histórica de que o novo se afasta do velho, o atual, do obsoleto e — não menos importante — o temporal, do atemporal.

Na Inglaterra, a Reforma colocou em xeque as tradições e trouxe à consciência a diferença entre presente e passado. A introdução forçada e obrigatória de um novo sistema de valores levou a uma separação radical entre passado e presente. Depois de um rompimento como esse já não era mais possível referir-se ao passado como um tempo normativo anterior, no qual os legados e as atestações do presente encontravam seu fundamento. O historiador Keith Thomas escreve a respeito disso que "a consciência de um abismo intransponível em relação à Idade Média possibilitou uma perspectiva nova quanto ao passado mais recente; esse passado deixava de ser apenas uma compilação de mitos de fundação e casos precedentes, e passava a corporificar, isso sim, um estilo de vida diverso e concepções diversas de mundo"³⁷.

A luz crítica que os colecionadores de antiguidades e historiógrafos do Renascimento lançaram sobre textos e fontes ainda não havia fundamentado uma ciência histórica livre de influências e objeções externas. Nesse momento ainda não havia interesse por ela nem instituição que a abrigasse. A crítica de fontes e sua verificação ainda não tinham lugar em um espaço neutro da busca científica da verdade. Tais procedimentos eram utilizados, isso sim, quando se tratava de validar uma lembrança ou outra, contraditórias entre si. O Estado nacional que reescrevia sua história tinha de arrancá-la do adversário e reformulá-la por inteiro. Quando se reconquistou o passado das mãos dos monges e da Igreja, revelou-se necessária uma limpeza crítica das fontes. A crítica de fontes foi usada então como uma arma contra tradições que rivalizavam entre si. Em um

36 Richard Hooker, *Laws of Ecclesiastical Policy*. Livro 3, séc X, 1592. Apud P. Burke, "Law and the Sense of the Past", in *The Renaissance Sense of the Past*. Londres, 1969, pp. 32-9.

37 Keith Thomas, *Vergangenheit, Zukunft, Lebensalter. Zeitvorstellungen im England der frühen Neuzeit* [Passado, futuro, época. Noções temporais na Inglaterra em princípios da era moderna]. Berlim, 1988, p. 21.

dos escritos de Spenser, ao qual retornaremos em breve, ele equiparou "memória" e "falsificação" [*memory e forgery*]³⁸.

No começo do século XVII o colecionador de antiguidades Edmund Bolton delineou o *ethos* da escrita crítica da história com palavras claras, mas deixou também claro tratar-se aí de um ideal, muito mais que da prática estabelecida:

Imparcialidade e justiça são o brilho do historiador. [...] Hoje em dia, entretanto, essas virtudes do historiador, tão maravilhosas e necessárias, têm deixado muito a desejar, pois todos os autores do passado que li até agora nos enchem de histórias duvidosas de eventos distantes 15 ou 16 séculos, histórias de inveja, paixões e temperamentos característicos de seu próprio tempo. Por isso nossos historiadores, se quiserem servir apenas à verdade e à fidelidade, devem contornar essa sereia perigosa que nos seduz a seguir nossos próprios preconceitos³⁹.

O sentido histórico do Renascimento surgiu quando emergiu a consciência de que a ruptura e o esquecimento haviam bloqueado o acesso direto ao passado. Entretanto, ainda não se havia rompido de modo algum com a força normativa do passado. Segundo a terminologia de Nietzsche, a historiografia do século XVI ainda se constituía como "escrita monumental da História", pois esquadrihava e assegurava os conteúdos considerados dignos de recordação, formadores de identidade e indicadores dos rumos que conduziriam ao futuro.

Mesmo assim, era necessário restabelecer a ligação com o passado. Foi necessário procurar novas origens e reconstruir novas genealogias que atravessassem o esquecimento. Onde já não havia nem legados nem atestações, ganharam importância as relíquias. O interesse por relíquias de antiquário servia à validação de tradições relevantes para a formação identitária, a prova crítica de fontes tinha

38 Nesse sentido, Homero foi, para Chaucer, um falsificador da história, pois ele partiu da perspectiva errada, pactuando com os gregos malvados ao invés de com os bons troianos. Sobre falsificação da história, ver também P. Burke, *The Renaissance Sense of the Past*. Londres, 1969, p. 50. O exemplo mais espetacular de crítica de fontes é a bula de Constantino, o texto fundador da Igreja, que Lorenzo Valla desmascarou como "falsificação tardia". Cf. August Buck, *Die humanistische Tradition in der Romania* [A tradição humanista no mundo românico]. Bad Homburg v.d.H., 1968, pp. 2-21, 227-41.

39 "Indifference and even dealing are the Glory of Historians [...] This admirable Justice and Integrity of Historians, as necessary as it is, yet is nothing in these Days farther off from Hope. For all late Authors that ever yet I could read among us convey with them, to Narrations of things done fifteen or sixteen hundred years past, the Jealousies, Passions and Affections of their own Time. Our Historians must therefore avoid this dangerous Syren, alluring us to follow our own Prejudices, unless he mean only to serve a Side and not to serve Truth and Honesty". Edmund Bolton, *Hypercritica*, 1618, in Joel Spingarn (org.), *Critical Essays of the Seventeenth Century*. T. 1. Bloomington, 1957, pp. 91, 93.

lugar na luta por uma recordação que assegurasse a identidade. Krzysztof Pomian, historiador do surgimento da herança cultural, constatou um deslocamento da atividade do colecionador, que deixava as câmaras de tesouro medievais e transferia-se para as coleções privadas dos príncipes, as quais floresceram entre os séculos XIV e XVIII e não raramente foram parar em acervos nacionais e estatais. A atividade do colecionador está intimamente ligada ao sentido histórico e à experimentação da mudança e da ruptura. Pomian escreve:

A história da construção da herança cultural é definida por uma sequência de rupturas: mudanças de crenças coletivas, modos de vida, reviravoltas tecnológicas, propagação de novos estilos de vida que substituíram estilos antigos. Cada ruptura remove certas classes de artefatos de suas funções e as direciona para o lixo, para o abandono e o esquecimento. Assim aconteceu depois da cristianização do império romano, assim depois da invasão dos bárbaros, assim depois de toda revolução industrial e de quase toda revolução política⁴⁰.

O túmulo do esquecimento

No palácio da Fama de Chaucer não havia diferenciação entre poetas e historiadores: ambos os grupos eram unidos pela função social de manter “a rememoração de feitos grandes e maravilhosos”. Apesar de Heródoto ter colocado, no prólogo de seu trabalho histórico, a capacidade de reconhecimento como o ponto mais importante para o valor memorial da história, ainda se preserva em sua obra o nexo entre rememoração e escrita da história⁴¹. Na Inglaterra elisabertana a história era um domínio sobre o qual os poetas eram tão responsáveis quanto os historiadores da corte. Thomas Nashe, um dos primeiros literatos profissionais, louvou os poetas que, em seus dramas históricos, procuravam sedimentar a história nacional na consciência contemporânea: “os feitos heroicos dos nossos pais (que ficaram muito tempo enterrados em livros

40 Krzysztof Pomian, “Museum und kulturelles Erbe”, in Gottfried Korff e Martin Roth (orgs.), *Das historische Museum. Labor – Schaubühne – Identitätsfabrik* [O museu histórico. Laboratório — palco — fábrica da identidade]. Frankfurt, 1990, pp. 41-64; o trecho citado está na p. 62.

41 “Heródoto, um cidadão do Halicarnasso, registrou essas histórias de modo que as futuras gerações não esqueçam o que aconteceu aos homens; além disso, não deve sumir a lembrança de feitos grandes e maravilhosos dos helenos e dos bárbaros, e principalmente devem-se conhecer os motivos pelos quais eles guerreavam entre si”. Heródoto, *História*. Tradução do grego, introdução e notas de Mario da Gama Kury. Brasília, Editora UnB, 1988. Cícero descreveu a escrita da história como uma arma contra o esquecimento e com isso determinou essencialmente a autocompreensão dos historiadores da Renascença.

carcomidos e sob latão enferrujado) acordaram novamente, e [nossos pais] se levantaram do túmulo do esquecimento para, eles próprios, advogar em favor de seus antigos feitos honrados no espaço aberto do presente” [*Our forefathers valiant acts (that have long been buried in rusty brass, and wormeaten bookes) are revived, and they themselves raised from the Graue of Oblivion, and brought to pleade their aged Honours in open presence*]⁴².

A recordação histórica nacional ergue-se do fundo desse “túmulo do esquecimento”, segundo a fala de Nashe. Com o descobrimento do abismo entre presente e passado, é iniciada a invenção da história nacional, a construção de uma memória coletiva que se apresenta como busca do passado perdido nesse abismo. No *topos* da construção do passado há, a partir da conscientização acerca do esquecimento, uma tomada de consciência, um despertar, a recordação e o retorno. A partir dessa configuração de partida e retorno, esquecimento e recordação, temos diante de nós a imagem de fundo do “Renascimento”.

O interesse renovado na recordação histórica nacional também pode ser entendido a partir do já mencionado exemplo de Edmund Spenser. A cena se realiza no seu poema épico alegórico dedicado à rainha Elizabeth I, “The Fairie Queene” (1596), que ele escreveu na Irlanda, longe da corte, para onde a rainha o designou a fim de participar do projeto brutal de colonização contra a população católica. O segundo livro relata a visita de dois cavaleiros a um palácio. Eles haviam se encontrado em suas viagens de formação em busca de aventuras, experimentos, riscos e ensinamentos. A visita comum ao palácio afigura-se como uma viagem alegórica através do corpo humano e, dessa forma, como um curso básico de antropologia. A última estação dessa visita é a biblioteca, instalada numa torre, representando a memória humana. Lá são mantidos pergaminhos, códices e rolos de papiro (“carcomidos e esburacados”) sobre os quais o tempo passou deixando marcas, o que aumenta, nesse caso, seu valor documental.

Ambos os cavaleiros na narrativa de Spenser têm então a vontade de se perder na leitura dentro dessa biblioteca. Enquanto cada um deles se ocupa durante o resto do dia com o estudo de um pergaminho, a narrativa para e focaliza suas leituras. Os pergaminhos se chamam *Briton monuments* [Monumentos britâ-

42 Nesse sentido já escrevia o impressor William Caxton: “The fruytes of vertue ben immortal, specially whanne they ben wrapped in the benefyce of hystories” [“Os frutos da virtude são imortais, especialmente quando coletados em benefício das histórias”]. Holzknicht (org.), *Sixteenth-Century English Prose*. Nova York, 1954, p. 42. Sobre a consciência histórica de Shakespeare entre uma concepção de história oficialmente tudoriana e uma consciência histórica criticamente progressiva, ver o texto de Th. Metscher, in K. Garber (org.), *Nation und Literatur im Europa der frühen Neuzeit* [Nação e literatura na Europa em princípios da era moderna]. Tübingen, 1989, pp. 469-515.

nicos] e *Antiquitie of Fairie Land* [Antiguidade no País das Fadas]. Trata-se de livros fictícios, livros de sagas e de histórias inventados por Spenser, que aqui representam o novo gênero da historiografia nacional. Spenser, no proêmio do livro II de *Fairie Queene*, pede desculpas explicitamente por esse ato de liberdade poética:

*Right well I wote most mighty Souveraine,
That all this famous antique history,
Of some th'abundance of an idle braine
Will judged be, and painted forgery,
Rather then matter of just memory.*

Eu sei bem, poderosa soberana,
que essa bela e antiga história
vai ser considerada por muitos
como os ardores de uma mente ociosa
e como falsificação forçada,
em vez de matéria de memória confiável.

Monumentos, relíquias e sepulturas

Mas é justamente disso que se trata: de “matéria de memória confiável”, da recordação de uma origem e antiguidade comuns, recordação formadora de identidade e útil ao Estado. O único problema é que esse passado heroico se desvia dos olhares, é inacessível e por isso mesmo, altamente questionável. Os acontecimentos e feitos realizados em um passado grandioso, porém obscuro, exigem validação por meio de locais e objetos. As relíquias que têm essa função de validação ganham o *status* de “monumentos”. No pergaminho *Briton moniments* fala-se sempre dessas testemunhas mudas da história: “suas vitórias anunciam / orgulhosos monumentos, que ainda são honrados pela nação” (Livro II, X, 21). Os monumentos-reliíquias têm, assim, a tarefa de conectar o presente real com os acontecimentos dessa antiguidade maravilhosa, agindo como pontes sobre o abismo do esquecimento, citado ocasionalmente por elas. Um dos leitores — nada menos que o futuro rei, então príncipe Artur em pessoa — explode, após sua leitura, em louvor espontâneo, não a Deus, mas à pátria-mãe, pois ele não deve a ela somente o lugar onde vive (*commun breath*) e seu alimento (*nouriture*), mas também sua história⁴³:

⁴³ Sobre isso, ver E. Greenlaw, *Studies in Spenser's Historical Allegory*. Baltimore, 1932, e Hans Ulrich Seeber, “Edmund Spenser und die nationale Monarchie” [Edmund Spenser e a

*Deare countrey, O how dearely deare
Ought thy remembraunce, and perpetuall band
Be to thy foster Childe, that from thy hand
Did commun breath and nouriture receaue?
How brutish is it not to understand,
How much to her we owe, that all vs gaue,
That gaue unto vs all, what euer good we haue.* (II, x, 69)

Querida pátria, o quão amável e cara
deve ser tua recordação e o laço eterno
para os filhos que recebem de tua mão
o ar puro e seu sustento?
Quão desumano seria não perceber
o quanto te devemos, tu, que nos deu tudo,
tu, que nos deu tudo de bom que possuímos.

Em Nashe e Spenser fala-se de “livros carcomidos por vermes” (*worme-eaten books*). Eles são um indício de que a atenção foi direcionada ultimamente para algo que, não bastasse ser antigo, também não é utilizado há muito tempo e há muito tempo não recebe os devidos cuidados. Ou seja, trata-se de algo que aconteceu, mas foi esquecido. Por exemplo, a Bíblia ou os patriarcas da Igreja, continuamente preservados no culto, interpretados em comentários e copiados nos *scriptoria* monásticos, dificilmente seriam considerados documentos carcomidos por vermes. Spenser não se interessa por bibliotecas antigas por acaso. Duas gerações antes dele, Henrique VIII incorporou os mosteiros ao Estado e, com isso, foram dissolvidas várias bibliotecas monásticas. O rei designou um enviado especial para que percorresse o país e garantisse que os preciosos acervos fossem inspecionados e parcialmente protegidos. Em 1534, ano da secularização dos mosteiros, John Leland recebeu a tarefa

de observar todos os mosteiros e bibliotecas colegiais na terra nobre de Vossa Majestade e examiná-los minuciosamente para que os monumentos de autores da Antiguidade, de outras nações e da própria terra de Vossa Majestade fossem tirados da escuridão da morte e revividos na luz⁴⁴.

monarquia nacional], in K. Garber (org.), *Nation und Literatur...* [Nação e literatura...], p. 466: “A dissolução de uma monarquia nacional originada por adesões universais exige um mito fundador próprio. [...] O esquema tipológico da história sagrada, que Elizabeth alinha com Artur, Brutus e os troianos, dá à casa real regente a glória da origem clássica e divina”.

⁴⁴ No original: “to peruse and diligently to serche al the libraries of monasteries and collegies of this yowre noble reaulme, to the intente that the monumentes of auncient writers as

Essa frase salienta quão próximas podem desenvolver-se a ruptura da tradição e a descoberta do passado. Nesse caso, elas estavam sob um comando: os mesmos que destruíam os mosteiros eram também os que, a partir dos destroços de tradições passadas, construíam novas histórias de origem; ou, como está no texto, eram os que as “puxavam de dentro da escuridão da morte para a luz”. Com a dissolução das bibliotecas monásticas e o estabelecimento de novas bibliotecas, realizou-se uma dramática reestruturação da memória cultural na Inglaterra da era Tudor. A memória da Igreja foi substituída por novas memórias: o arquivo da nação e do conhecimento humano.

O interesse pela identidade nacional acelerou o processo do movimento arquivista, que reuniu em coleção os traços de um passado esquecido⁴⁵. No centro desse interesse estava tudo o que pudesse fornecer dados sobre o passado heroico e as tradições nativas do país. De repente as pessoas se viram cercadas de monumentos do passado⁴⁶: o agricultor, ao arar a terra, revirava restos de um aqueduto romano ou desenterrava um capacete de bronze. A verificação dessa topografia da memória era por direito a ocupação principal dos arquivistas e antiquários. Essa nova categoria, que interliga conhecimento histórico, documentação de memoriais e controle topográfico do acervo, inclui a obra de um amigo de Spenser, a *Britannia*, de William Camden (1586). Esse autor, assim como Leland antes dele, foi um etnógrafo do próprio país. Nesse atlas de lembranças e costumes, compilou informações que ele próprio reuniu em viagens, entrevistas e pesquisas de documentos; assim, deixou uma contribuição para a Inglaterra semelhante à que Flavio Biondo deixou para a Itália⁴⁷.

As relíquias que se conservaram desde um passado longínquo até o presente haviam sido recobertas pela criação oral de lendas como algo que se recobre de musgo, ao longo de muito tempo. Elas foram identificadas e registradas minuciosamente pelos arquivistas. Desenvolveu-se, dentro do próprio país, um turismo do passado, que permitia ver as “relíquias da história nacional”: aqui César dormiu ao relento; ali Guilherme, o Conquistador, fincou seus estandartes; lá se vê a espada com a qual Thomas Becket foi decapitado; acolá, a fonte de Robin

welle of other nations, as of this yowr owne province mighte be brought owte of deadely darkenes to lyvely lighte.” Vide o artigo de Aleida Assmann “This blessed plot, this earth, this realm, this England. Zur Entstehung des englischen Nationalbewußtseins in der Tudorzeit” [Sobre a gênese da consciência nacional inglesa na era Tudor], in: K. Garber, (org.) *Nation und Literatur...* [Nação e literatura...], p. 446.

45 P. Burke, *The Renaissance Sense of the Past*. Londres, 1969, pp. 21 ss.

46 K. Thomas, *Vergangenheit, Zukunft, Lebensalter...* [Passado, futuro, época...], p. 17.

47 Flavio Biondo, *Roma ristorata*, pp. 1.440-6. Ver também P. Burke, *The Renaissance Sense of the Past*, p. 25.

Hood ou a mesa de pedra em torno da qual se reuniam os lendários cavaleiros da tábua redonda do Rei Artur. As dimensões de tempo e espaço, história nacional e território foram amalgamadas em uma paisagem de memória nacional.

Deixemos as formas nacionais e coletivas da memória e voltemo-nos novamente para a rememoração pessoal e para a *memória* dos mortos. Otília, nas *Afinidades eletivas* de Goethe, registrou em seu diário que a segunda vida — na qual se entra pelos *media* da memória, tais como pedra, imagem e escrita — tem maior duração que a primeira, embora também não seja ilimitada:

Ao vermos tantas lápides afundadas na terra e gastas pelos pés dos fiéis, e tantas igrejas desmoronadas sobre as suas próprias tumbas, a vida após a morte pode parecer-nos, então, uma segunda vida, na qual se ingressa através de uma imagem, de uma inscrição, e na qual se permanece mais tempo que nesta própria vida. Mas essa imagem, essa segunda existência também se extingue, mais cedo ou mais tarde. O tempo não cede em seus direitos sobre os homens, nem sobre os monumentos⁴⁸.

Os restos de culturas e de épocas passadas encontram-se nas ruínas, tal como os das gerações passadas, nas sepulturas. Os pensamentos noturnos que levaram um poeta inglês, em meados do século XVIII, a se dirigir a um cemitério local giravam em torno das condições para a fama e o esquecimento. Para Thomas Gray, o poeta das elegias de cemitério, a vida dos mortos ali sepultados se foi para sempre. O visitante da tumba procura, então, imaginar as cenas dessa vida passada a partir dos poucos restos ali presentes, mas elas se limitam a imagens anônimas e genéricas, evocadas mais pela fantasia que pela recordação. Vincula-se a isso uma reflexão sobre a força niveladora da morte:

*The boast of heraldry, the pomp of pow'r,
And all that beauty, all that wealth e'er gave,
Awaits alike th'inevitable hour.
The paths of glory lead but to the grave*⁴⁹.

48 Johann Wolfgang Goethe, *As afinidades eletivas*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo, Nova Alexandria, 1992. No original: “Wenn man die vielen versunkenen, die durch Kirchgänger abgetretenen Grabsteine, die über ihren Grabmälern selbst zusammengestürzten Kirchen erblickt, so kann einem das Leben nach dem Tode doch immer wie ein zweites Leben vorkommen, in das man nur im Bilde, in der Überschrift eintritt und länger darin verweilt, als in dem eigentlichen Leben. Aber auch dieses Bild, dieses zweite Dasein verlischt früher oder später. Wie über die Menschen so auch über die Denkmäler läßt sich die Zeit ihr Recht nicht nehmen”.

49 Thomas Gray, Elegia escrita em um cemitério de igreja na aldeia (1751), in Arthur Johnston (org.), *Selected Poems of Thomas Gray and William Collins*. Londres, 1967, pp. 40-50.

O orgulho heráldico, a pompa do poder,
e toda aquela beleza, o que a riqueza já trouxe,
tudo isso espera a hora iniludível,
pois os rumos da glória levam, sim, ao túmulo.

Enquanto a morte é uma grande democrata, reservando a todos o mesmo destino, a fama, como se percebeu com os cisnes de Ariosto, é uma grande selecionadora e filtradora, eternizando os nomes de alguns e deixando decair os de outros. Os mortos enterrados em cemitérios locais não são rememorados pela posteridade, mas permanecem inseridos no culto religioso da comunidade:

*Nor you, ye Proud, impute to These the fault,
If Mem'ry o'er their Tomb no Trophies raise,
Where thro' the long-drawn isle and fretted vault
The pealing anthem swells the note of praise.*

Também vocês, orgulhosos, devem deixar em paz os mortos,
se a memória não ergue honrarias sobre os túmulos deles;
em compensação, entre os corredores e abóbadas lamentosas,
soa para eles o louvor sincero, em hinos crescentes.⁵⁰

O culto cristão dos mortos manteve o seu direito justamente aonde não chegava a Fama. Não se exigia nenhuma musa literária para os “anais curtos e simples dos pobres”; nomes, datas e epitáfios devotos já lhes suprem o impulso de autoeternização na Terra:

*Their name, their years, spelt by th'unletter'd muse,
The place of fame and elegy supply:
And many a holy text areund she strews,
That teach the rustic moralist to die.*

Seus nomes e as datas ditadas pela Musa inculta
tomam o lugar da poesia de fama e da elegia;
essa Musa, porém, difunde certo texto santo
que ensina os moralistas interioranos a morrer⁵¹

50 Idem, op. cit., vv. 37-40.

51 Idem, op. cit., vv. 81-4.

Especialmente esclarecedores são os pensamentos sobre as condições limitadoras da fama tratadas na segunda parte do poema. O visitante pondera se contribuições e qualidades extraordinárias deveriam existir independentemente da fama associada a elas; e pergunta-se quantos são os heróis anônimos abrigados naquele cemitério:

*Full many a gem of purest ray serene,
The dark unfathom'd caves of ocean bear;
Full many a flower is born to blush unseen,
And waste its sweetness on the desert air.*

*Some village-Hampden, that with dauntless breast
The little Tyrant of his fields withstood;
Some mute inglorious Milton here may rest,
Some Cromwell guiltless of his country's blood.*

Tantas gemas do mais puro e raro brilho
guardam as profundezas inescrutáveis do oceano;
tantas flores desabrocham sem se ver,
e mesmo assim seu perfume percorre o deserto.

Um Hampden local, com peito destemido,
desafiou o pequeno tirano da paróquia;
outro Milton mudo e desconhecido deve repousar aqui,
e um Cromwell inocente, que não verteu o sangue pátrio⁵².

Na primeira versão do poema Gray usou os nomes de Cato, Cícero e César como protótipos da fama; já na segunda, ele preferiu usar esses nomes mais familiares. A translação da fama, avançando acima dos limites culturais e saindo da época clássica atemporal para chegar à história nacional, faz parada em frente aos humildes moradores do cemitério aldeão. Os heróis aqui enterrados permanecem como heróis virtuais, não porque não possuíam grandeza, mas porque não puderam desenvolver e eternizar tal grandeza para as gerações vindouras. Sua inexpressividade é atribuída à limitação de suas condições de vida. Não se culpa o destino pela recusa de que as histórias desses filhos de agricultores sejam lidas “ante os olhos da nação” (*to read their hist'ry in a nation's eyes*)⁵³, pois o visitante se convence de que o preço da grandeza é muito elevado. A fama só

52 Idem, op. cit., vv. 53-60.

53 Idem, op. cit., v. 64.

segue quem conquistou grandeza, e a grandeza só é conquistada, via de regra, pelos que se tornam parciais, desrespeitosos, cruéis e cegos. A grandeza causa grande sofrimento, tanto para os que se fazem heróis quanto para os que são comandados por eles.

Como a grandeza foi considerada uma qualidade ambivalente e até um perigo social, a valorização da Fama mudou radicalmente. A elegia de Gray, que em suas terceira e última partes antecipa a morte do visitante e finaliza em epitáfio ao poeta desconhecido — “um jovem desconhecido nos anais da história e da fama” (*A Youth to Fortune and to Fame unknown*) —, antecipa também o paradoxo central da fama na Modernidade: a que cabe aos desconhecidos. Esse poema erige-se como memorial em prol dos muitos anônimos e esquecidos; não cumpre ato algum de memorização, mas, como contribuição sua, recorda o esquecimento.

O quanto a fama de poucos se cria a partir do desconhecimento de muitos foi demonstrado por Thomas Laqueur⁵⁴. Nos dramas de guerra de Shakespeare as batalhas costumam manter ritualmente um equilíbrio dos caídos. Nessa ocasião levantam-se e lamentam-se alguns poucos nomes, todos pertencentes a dinastias nobiliárquicas; por terem um nome coletivo, são pessoas dignas de memória. A massa dos soldados caídos permanece sem menção, e seus nomes mantêm-se desconhecidos. Eles não são admitidos na rememoração política dos mortos. “No mais, nenhum de bom nome” (*None else of name!*): era com essa fórmula crua que costumava terminar a festividade pública depois das batalhas nos dramas de Shakespeare.

A lembrança cultural do nome próprio é um privilégio altamente exclusivo; isso foi reafirmado também pela pesquisa feminista no exemplo da instituição da autoria. Barbara Hahn demonstrou que “o nome de um autor não é natural, mas efeito da escrita em um sistema específico da produção de textos”⁵⁵. A questão de inclusão de algo ou na memória de curto prazo do mercado literário ou na memória de longa duração dos textos culturais canônicos depende das instituições sociais da consagração e da excomunhão, da honraria e do ostracismo. A pesquisa feminista insiste em que o senso comum compreenda que a “grandeza” é um predicado, uma característica feita por homens para homens. Chamou a atenção do poeta Gray, nos idos do século XVIII, que a luz da fama nunca brilha

54 Thomas Laqueur, “Von Agincourt bis Flandern: Nation, Name und Gedächtnis”, in Uli Bielefeld e Gisela Engel (orgs.), *Bilder der Nation. Kulturelle Konstruktionen des Nationalen am Beginn der europäischen Moderne* [Imagens da nação. Construções do nacional no início da modernidade europeia]. Hamburgo, 1998.

55 Barbara Hahn, *Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen* [Sob nomes falsos. Sobre a dificuldade do reconhecimento da autoria feminina]. Frankfurt, 1991, p. 8.

sobre os pobres e marginais; hoje chama nossa atenção o fato de que a luz da fama nunca ou quase nunca brilha sobre as mulheres. Não importa como se chamem: Cato, Cícero e César ou Hampden, Milton e Cromwell — nos anais da história a fama nunca rima com mulher. Em todas as camadas sociais a mulher constitui o pano de fundo sobre o qual a fama masculina se ergue, luzente. Enquanto as condições para a inclusão na memória cultural forem a grandeza heroica e a canonização clássica, as mulheres serão sistematicamente vítimas do esquecimento cultural: trata-se de um caso clássico de amnésia estrutural.

III

*A luta das recordações nas histórias de Shakespeare**

O nexo entre recordação e identidade ganhou, a partir dos anos 1980, uma nova relevância. Ela tem a ver com a dissolução e a recuperação de fronteiras políticas e culturais pelo mundo inteiro. Na Europa, com a derrocada da divisão Leste-Oeste, teve fim toda uma era de recordações congeladas, paralisadas até então sob a camada de gelo da polarização entre duas doutrinas que se arrogavam a verdade única. No Leste revitalizaram-se identidades étnicas e, com elas, “suas línguas, culturas, sua história e seus deuses”. Naquela época, esses desdobramentos inesperados foram descritos com formulações como “retorno” ou “despertar” da história¹. No entanto, “história” não significa aqui o que normalmente compreendemos, ou seja, o estudo acadêmico do passado sob a divisão de trabalho em disciplinas específicas, mas sim uma consciência coletiva que se manteve viva ou foi revivificada, um “passado recordado”. Desse modo, do dia para a noite a história se tornou uma força mobilizadora considerável. O lema da emancipação — que, com o prenúncio de um futuro auto-organizado, sempre supôs uma diluição do passado e da origem — deu lugar à questão da identidade. “Quem sou eu?” é como soa essa questão, e mais precisamente: “Quem somos nós?”. Definir-se hoje significa posicionar-se nos âmbitos do sexo, da ética e da política. Nesse sentido, a teórica literária feminista Teresa de Lauretis define identidade como “uma construção ativa e uma interpretação da própria história mediada discursivamente de modo

* Tradução: William Haack.

¹ Frank Schirrmacher (org.), *Im Osten erwacht die Geschichte: Essays zur Revolution in Mittel- und Osteuropa* [No leste desperta a história: ensaios sobre a revolução entre a Europa central e oriental], Stuttgart, 1990; Krzysztof Michalski (org.), “Rückkehr der Geschichte” [O retorno da história], *Transit — Europäische Revue*, 2 (1991).

político². Em suma: definimo-nos a partir do que lembramos e esquecemos juntos. Reformulação da identidade sempre significa também reorganização da memória, o que também vale, como bem sabemos, para a comunidade e não menos para indivíduos; e isso se reflete em uma reformulação dos livros de história, na derrubada de monumentos, na renomeação de prédios públicos e praças³. Também a nova Alemanha unificada se vê uma vez mais diante do problema da identidade e da memória. Que lembranças alemãs comuns aos dois lados serão lembradas? E quais delas serão tomadas como referência?

Em 1989, o despertar da história e o retorno das recordações foram apreciados euforicamente como “nova complexidade, nova riqueza de diferenças, nuances, integrações, expectativas”⁴. Entrementes sabemos que, depois do fim da bipolaridade, não aflorou de imediato “a infraestrutura da Europa civilizada”, mas primeiro o rastro de sangue dos antigos *fronts*. O retorno de fronteiras esquecidas e imagens de inimigos ensanguentados é o que ainda marca as recordações libertadoras e politicamente instrumentalizadas. Nesse emaranhado de recordações virulentas mesclam-se as recentes, que têm origem em contas não saldadas das guerras mundiais, com as de uma tradição épica antiquíssima. A batalha de Kosovo, no campo de Amsel, mito nacional e diretriz política dos sérvios, é 26 anos mais antiga que a de Agincourt. Imagine-se que os franceses, como os sérvios, tivessem feito dessa derrota uma recordação parecida, constitutiva de identidade. Atualmente, tem-se a impressão quase nítida de que a fronteira da guerra fria entre Leste e Oeste foi deslocada para uma nova linha divisória invisível, que divide as nações industrializadas com seu *ethos* do “incessante avanço, descarte e extinção” de outras sociedades, nas quais ainda permanecem

2 “Identity is an active construction and a discursively mediated political interpretation of one’s history”. Cf. Teresa de Lauretis, “The Essence of the Triangle or, Taking the rise of Essentialism Seriously: Feminist Theory in Italy, the U.S. and Britain”, *Differences*, 1 (1991), p. 12.

3 Ernest Renan definiu a nação notoriamente como uma aglomeração de indivíduos, os quais têm muito em comum, e muito em comum para esquecer. “Or l’essence d’une nation est que tous les individus aient beaucoup de choses en commun, et aussi que tous aient oublié bien des choses.” Apud Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* [Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo]. Londres, Nova York, 1983, p. 15). Ed. bras.: Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

4 Karl Schlögel, “Der dramatische Übergang zu einer neuen Normalität — Europa am Ende der Nachkriegszeit” [O dramático limite para uma nova normalidade — Europa no fim do pós-guerra], in Frank Schirrmacher (org.), *Im Osten erwacht...*, p. 37.

em vigor “as forças do que chegou até aqui”⁵. Encontramo-nos, atualmente, diante de uma nova polarização entre sociedades que cultuam o esquecimento e sociedades que cultuam a recordação?

As histórias de Shakespeare — é o que desejo mostrar no presente capítulo — não estão nada distantes desses nossos problemas de hoje. Desenvolverei a tese de que os verdadeiros protagonistas nesses dramas são as recordações. Sempre que a ação é motivada, legitimada e interpretada, sempre que se tem a experiência do mundo como algo sensato, há recordações como parte da encenação. Caberá mostrar que elas perfazem as forças efetivas misteriosas no centro da história e do poder, assim como na constituição da identidade pessoal e coletiva. O significado da recordação nas histórias de Shakespeare será investigado em três dimensões:

1) Como nexos entre recordação e identidade pessoal; aqui se trata da notória instabilidade e plasticidade das recordações, bem como da questão sobre as condições fundamentais de sua disponibilidade ou indisponibilidade.

2) Como nexos entre recordação e história; aqui se trata do uso político de recordações históricas, mas também da questão da possibilidade ou impossibilidade de aniquilamento de recordações perigosas.

3) Como nexos entre recordação e nação; aqui se trata do significado das obras dramáticas de Shakespeare como contribuição para uma nova construção da história, bem como da questão sobre as circunstâncias sob as quais uma nação necessita de uma história.

1. Lembrança e identidade

Começemos nossa investigação da recordação em Shakespeare pelos elementos em que ela está mais diretamente à mão, isto é, nos indivíduos. As recordações estão entre as coisas menos confiáveis que um ser humano possui. As respectivas emoções e os motivos de agora são guardiães do recordar e do esquecer. Eles decidem que lembranças são acessíveis para o indivíduo em um momento

5 Botho Strauß, “Anschwellender Bocksgesang” [O canto crescente do bode expiatório], *Der Spiegel*, 8 fev., 1993, nº 6, ed. 47, pp. 202-7; o trecho citado está na p. 203. De maneira semelhante, Dubravka Oraic Tolic no *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17 maio, 1993, nº 113, p. 13: “Com seu projeto de uma fixação do presente tecnológico ilimitado, o ocidente não logra perceber os cidadãos da Bósnia-Herzegovina como sujeitos à mercê do destino, com direito a recordar e defender seu passado enquanto garantia em favor do presente e do futuro”.

presente e quais delas permanecem inacessíveis. “O agente”, segundo Nietzsche, é “sempre sem consciência”, no sentido de “sem ciência”⁶; isso quer dizer que ele, no momento da ação, nada tem à disposição, exceto um recorte de seu conhecimento e suas lembranças. O ser humano orientado por seus interesses em agir jamais dispõe por completo da soma de suas lembranças. O acervo de sua recordação só fica acessível em partes; e isso perfaz a limitação fundamental, mas também a versatilidade e capacidade de aprender dos seres humanos. Mais uma vez Nietzsche: “ele esquece a maior parte das coisas, para fazer uma só; ele é injusto com o que ficou para trás e só conhece Um direito, o direito do que cabe acontecer agora”⁷. Contra esse esquecimento injusto é que a moral edificou a consciência, só que esta última, por sua vez, também não é lá muito digna de confiança.

Nietzsche elogia, como se sabe, a força do esquecimento como a capacidade de se proteger das próprias lembranças resistentes e disseminadas: uma capacidade cuja ausência ele demonstrou com base em Hamlet. O que Nietzsche classifica como uma força positiva será tratado em Shakespeare, no entanto, como culpa. Isso ocorre claramente na última cena de Ricardo III, quando presenciamos o desventurado Eduardo IV. É uma cena em que colidem bruscamente o esquecimento e a recordação. Eduardo torna-se dolorosamente consciente de haver esquecido a maior parte das coisas para poder realizar uma outra, de haver sido injusto com o que ficou para trás, e que conheceu apenas um direito, o direito do que deveria acontecer naquele momento. Medo e desejo de autoproteção tornam-no suscetível a intrigas. Torna-se passível de ver o irmão Clarence sob a luz sombria que Gloucester havia lançado sobre ele, e esquece por completo suas várias dívidas de gratidão: a mudança de lado em relação aos Warwick, o resgate na batalha de Tewksbury, quando Clarence lhe salva a vida, as muitas evidências de amor fraternal:

*All this from my remembrance brutish wrath
Sinfully pluck'd, and not a man of you
Had so much grace to put it in my mind.*

Tudo isso uma brutal e feroz cólera
já me havia tirado da memória
por todo criminoso, sem que houvesse

6 Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen* [Considerações intempestivas], *Zweites Stück* [Segunda parte]: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* [Dos usos e desvantagens da história para a vida], in *Sämtliche Werke* [Obras Completas]. Vol. I, p. 254.

7 Ibidem.

tido nenhum de vós a caridade
de me fazer lembrado. [...]”⁸.

Os conselheiros carregam em sua cegueira uma parcela de culpa; eles deveriam ter reavivado na consciência dele essas lembranças encobertas. Em Shakespeare não se idealiza a parcialidade das lembranças; ao contrário, a maturidade e a sabedoria de uma pessoa revelam-se em sua capacidade de dar espaço a lembranças inoportunas e integrá-las ao momento em questão.

Cólera e medo propiciam o esquecimento, como revela o caso de Eduardo. Rancor e vingança, por outro lado, aguçam a memória. Dívidas de gratidão não se gravam tão profunda e longamente na memória como a injustiça sofrida e a honra ferida⁹. Lembranças como essas não se apagam de forma alguma, e aqui surge o problema de como livrar-se delas. Em prol da maturação da pessoa, e de acordo com as circunstâncias, pode ser igualmente importante esquecer lembranças e recordar coisas esquecidas¹⁰.

Essas circunstâncias se revelarão paradigmaticamente naquela cena em que Henrique V aparece na corte pela primeira vez como rei. Os amigos e conselheiros mais próximos do falecido rei não deixam de ter preocupações ao encarar essa mudança no trono. O mais afetado é o juiz-mor, que, como advogado das leis, acompanhou incansavelmente o príncipe em seu modo de vida desregrado e incoerente. Ele está preparado para enfrentar uma verdadeira revolução: “Oh Deus, temo que tudo seja derrubado” [“Oh God! I fear all will be overturn'd”]. Percebem-se nele seus temores; a certa indagação de Henrique ele responde com um ataque: se neste país prevalece a justiça, então não haveria motivo para que o novo rei odiasse seu promotor! — proclama perplexo Henrique. E deixa claro que entre eles dois as recordações se situam entre uma série de humilhações:

*How might a prince of my great hopes forget
so great indignities you laid upon me?
What! Rate, rebuke, and roughly send to prison
Th' immediate heir of England! Was this easy?
May this be wash'd in Lethe and forgotten?*

8 William Shakespeare, *King Richard III*, Antony Hammond (ed.), *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare*. Londres, Nova York, 1981, p. 192. Trad. bras. Carlos Alberto Nunes, *A Tragédia do Rei Ricardo III*. São Paulo, Melhoramentos, 1954.

9 “Most necessary 'tis that we forget / To pay ourselves what to ourselves is debt”, relata com minúcia o Player King no *Hamlet* de Shakespeare, III, 2, vv. 187-8, Harold Jenkins (ed.), *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare*. Londres, Nova York, 1982, p. 299.

10 A esse tema Harald Weinrich dedicou um livro claro e consistente: *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens* [Lethe. Arte e crítica do esquecimento]. Munique, 1997.

[...] Concebe-se que um príncipe de tantas esperanças, como eu, venha a esquecer-se de quanta indignidade lhe causastes? Como! Descomposturas, reprimendas, prender tão rudemente o herdeiro próximo da Inglaterra! É isso pouco? Pode, acaso, ser lavado no Lete e não lembrado?¹¹

Desafiado, o juiz reverte essa pergunta sobre o esquecimento e a lança em ofensiva: o príncipe teria esquecido por muito tempo a soberania e dignidade do Direito: “Sua Alteza comprouve-se em esquecer meu lugar, a majestade e o poder que provêm da lei e da justiça” [“Your Highness pleased to forget my place / The majesty and power of law and justice”]. No âmbito dos conceitos vinculados a recordar e esquecer cumpre-se uma reorganização radical da identidade. Esse processo se concretiza nas três fases em que se redefine metaforicamente o relacionamento entre pai e filho. No início o novo rei apresenta-se como pai aos que lamentam a morte do pai dele mesmo, apresenta-se como um novo pai que proporciona consolo e ajuda: “Serei a um só tempo seu pai e seu irmão; / mas permitam-me suprir seu amor, eu suprirei suas carências” [“I’ll be your father and your brother too; / Let me but bear your love, I’ll bear you cares”]. No meio do encontro, o juiz o conclama a se apresentar como pai cujo filho desconsidera a dignidade real: “Seja agora o pai e almeje um filho [...] / Respeita-te como alguém que o filho desdenhou” [“Be now the father and propose a son [...] / Behold yourself so by a son disdain’d”]. Ao término, Henrique estende a mão a ele com as palavras: “Eis minha mão. / Você será como um pai para minha juventude” [“There is my hand. / You shall be as a father to my youth”].

Uma vez garantida a *legalidade* da sucessão segundo o princípio da herança, agora é a *legitimidade* do novo monarca, seu mérito pessoal, que precisa de uma comprovação. A prova será produzida com a transformação de sua identidade, que nessa cena será dramatizada como uma luta das recordações. As do príncipe, as humilhações sofridas por ele, precisam ser reordenadas para tornarem-se as do novo rei, a quem cabe proteger o direito que ele antes condenava. Sua legitimidade plena só ficará selada quando o rei se rebaixar voluntariamente de pai simbólico a filho, e houver percorrido o caminho de supremo monarca a benfazejo rece-

11 William Shakespeare, *The Second Part of King Henry IV*, A. R. Humphreys (ed.), *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare*. Londres, 1966., p. 165; ed. alemã: *König Heinrich der Vierte, Zweiter Teil, Shakespeares Dramatische Werke*, trad. A. W. V. Schlegel e L. Tieck, Hans Matter (ed.). Vol. 9. Basel, 1979, p. 363. Trad. bras. Carlos Alberto Nunes, *Henrique IV (Parte II)*. São Paulo, Melhoramentos, 1954.

bedor de conselhos sábios. Com esse aperto de mãos simbólico o poder se curva diante do direito — um gesto notável na época do reinado absolutista. Até aqui tudo bem. No entanto, toda reorganização de identidade tem seu preço, que nesse caso corresponde à desaprovação severa por parte dos antigos companheiros. Logo depois da mudança de identidade, o novo rei não reconhece mais Falstaff, seu velho amigo, que afasta brutalmente de si. Também está igualmente distante de suas recordações de antes, como alguém que desperta de seu sonho.

*I know thee not, old man. Fall to thy prayers.
How ill white hairs becomes a fool and jester!
I have long dreamt of such a kind of man,
So surfeit-swell’d, so old, and so prophane;
But, being awak’d I do despise my dream.*

Não te conheço, velho; vai rezar.
Como vão mal as cãs num galhofeiro!
Muito tempo sonhei com um homem destes,
profano e velho, inchado pela orgia;
mas, desperto, renego do meu sonho¹².

Tal reconfiguração da memória cumprida sob o signo do “trabalho de identidade” (Erich Schön) não pode ser confundida com a manipulação oportunista da memória, que é o que Ricardo III faz. Com o mesmo virtuosismo com que encena seus sentimentos, dispõe também de suas lembranças. Isso se revela de maneira muito impressionante na cena em que ele, junto da triste viúva cujos filhos ele mesmo assassinara, pede-lhe a mão da filha em casamento. Ele considera esse pedido ultrajante como ato de reparação, redenção do sofrimento passado. Por isso, aconselha fingidamente à rainha um esquecimento sanativo.

*So in the Lethe of thy angry soul
Thou drown the sad remembrance of those wrongs
Which thou supposest I have done to thee.*

[...] [deves] no Letes do teu peito atribulado
Mergulhar a lembrança dolorosa
Dos males que supões te haver eu feito¹³.

12 William Shakespeare, *The Second Part of King Henry IV*, versão alemã, p. 372. [Ed. bras.: idem, op. cit.]

13 Idem. *King Richard III*, versão alemã, p. 377. [Ed. bras.: idem, op. cit.]

Mas ela faz exatamente o contrário: traz à memória dele os atos sanguinários que ele cometera. Ricardo defende-se com veemência: “Não insista em tocar essa nota, madame; isso é passado” [“Harp not on that string, madam; That is past”]. Oprimido pela culpa, ele tem um forte interesse em livrar-se do passado e trocá-lo pelo futuro: “Reflita sobre o que eu serei, não o que fui; / não ações, mas o ganho vindouro” [“Plead what I will be, not what I have been; / Not my deserts, but what I will deserve”]. Para Elizabeth, ao contrário, combina-se a oferta do esquecimento com uma destruição da identidade: “Devo me esquecer de ser eu mesma?” [“Shall I forget myself to be myself?”]. Era justamente isso que ele pretendia obter, para logo em seguida ridicularizá-la como “mulher leviana e volúvel” [“shallow changing woman”]. Essa cena mostra mais uma vez o discurso misógino, em que as mulheres estão sujeitas a mudanças e não possuem caráter. Mas, como mostraremos, mesmo um Ricardo III não pode livrar-se facilmente de suas recordações. Os espíritos que atormentam seu sono na noite anterior à última batalha, podemos entendê-los como o retorno do que foi recalcado; segundo a convicção elisabetana, eles constituem a soma de culpas, e essa soma traz o pecador moribundo à consciência, para então dar-lhe a última chance de remorso e penitência¹⁴. Ricardo resiste a este último ímpeto das lembranças, amputando sua consciência sem mais delongas: “Consciência é palavra para ser usada por gente covarde” [“Conscience is but a word that cowards use”] (V, 3, 310).

Nesse ponto é adequado dedicar uma palavra à memória das mulheres na historiografia de Shakespeare¹⁵. Como objetos de amor dos homens, elas são sujeitas à mudança como a viúva inconstante de Ricardo; como as que sobrevivem a seus maridos e filhos, os quais em geral são vítimas de morte violenta, elas são, ao contrário, uma memória personalizada de sofrimento e culpa. A não ser Joana d’Arc, nenhuma mulher no ciclo de histórias de Shakespeare morre de morte violenta sobre o palco ou atrás dele¹⁶. No novo presente da história, elas trazem em si o luto e o ódio de um tempo anterior. Tornam-se, com isso, corporificações

14 Sobre essa consciência como última instância das recordações renitentes, Polydore Vergil escreve: “a consyence... which, thowght at none other time, yeat in the last day of owr lyfe ys woont to represent to us the memory of our sinnes commyttyd, and withall to shew unto us the paynes immynent for the same, that, being uppon good cause penyent at that instant for our evell led lyfe, we may be compellyd to go hence in heavynes of hart”. Apud Lily B. Campbell, *Shakespeares Histories: Mirrors of Elizabethan Policy*. San Marino, 1947, pp. 60 ss.

15 A questão é tratada em profundidade por Nicole Loraux, *Die Trauer der Mütter. Weibliche Leidenschaft und die Gesetze der Politik* [O luto das mães. A paixão feminina e as leis políticas]. Frankfurt, 1992. Obra que também se dedica às histórias de Shakespeare.

16 Cabe considerar como única exceção Anne Neville, esposa do jovem Edward e depois, de Ricardo III.

vivas de um passado que não quer passar. Nas histórias, cabe às mulheres o papel de *remembrancer*, como eram chamados na Idade Média os coletores de impostos¹⁷. Elas são as “Fúrias do recordar”, que trazem consigo as imagens traumáticas de culpa e medo. Excepcionalmente marcante é esse papel no primeiro e no último drama de ambas as tetralogias. Em *Ricardo II* é a viúva do assassinado Thomas Gloucester que traz para a peça a história pregressa não consumada e então conclama à vingança. Em *Ricardo III* é a rainha Margarete que entra no drama como corporificação da história pregressa; ela não atua para além disso, apenas ocupa posição no coro, de onde tece comentários. Ela é uma alegoria da hipoteca de culpas acumuladas; sua presença no primeiro e no quarto ato não torna clara a virulência de recordações que não se conseguem manter sob controle e que invadem a cena com o ímpeto de quem foi recalcado, para então se articularem como profecias de destruição. Margarete, que, na comparação com outras mulheres, insiste na ancestralidade de seus sofrimentos, é ao mesmo tempo a contabilista deles, pois ela não se limita a contá-los; ela também os seleciona e compara-lhes as quantidades. Ela é a figura da deusa Nêmesis exposta na proa do navio, a figura da recordação vingativa da guerra civil, que tem seu grande momento na derrocada catastrófica.

2. Recordação e história

A recordação das mulheres sombreia o presente progressivo e o acompanha como uma nuvem escura. Algo similar vale para a recordação vingativa dos homens. Ela é o motor que impulsiona a dinâmica desastrosa da história da guerra civil. A guerra — para dizer da maneira mais breve — alimenta-se de pessoas incapazes de esquecer¹⁸. Ilustre portador de uma contrarrecordação subversiva é o velho Mortimer, que a recebeu em herança na hora da morte de seu sobrinho Ricardo Plantagenet, da dinastia York (I HVI; II, 5). Essa contrarre-

17 Peter Burke, “Geschichte als soziales Gedächtnis” [História como memória social], in A. Assmann e D. Harth (orgs.), *Mnemosyne, Formen und Funktionen kultureller Erinnerung* [Mnemosine, formas e funções da recordação cultural]. Frankfurt, 1991, pp. 289-304; o trecho citado está na p. 302.

18 Por isso é que Maquiavel alerta o conquistador de uma cidade quanto à memória dos moradores: ela não se deixa conquistar de maneira igualmente efetiva. “O que quer que um conquistador faça ou procure prevenir: os moradores, se não forem dispersos ou separados à força, jamais esquecem sua liberdade e suas velhas recordações, e recuperam-nas inesperadamente, caso tenham a menor chance de fazê-lo”. *Der Fürst* [O príncipe], Stuttgart, 1955, p. 19.

cordação mantém em curso a dinâmica histórica das revoltas e, mais tarde, da Guerra das Rosas.

No início de sua sequência de histórias dramáticas, Shakespeare situa uma cena em que o monarca não consegue manter as lembranças sob controle. Falham seus esforços de apaziguar a luta e promover a paz; não se pode limitar a batalha das recordações. Na execução dessa tarefa falham tanto Ricardo II como outros monarcas que o sucedem. Sua receita para o término do estado de guerra é tão simples quanto impraticável. A ordem é esquecer: “Esquecei, perdoai, concluí e estai de acordo” [“Forget, forgive, conclude and be agreed”] (RII; I, I, 156)¹⁹. Se o esquecimento se deixasse regular de maneira tão simples por uma instância máxima, então não haveria mais intrigas, desordens e catástrofes, a vida estaria novamente em harmonia a-histórica. No entanto, revela-se que a ordem de recordação emitida pelo código feudal, que prevê a vingança da honra manchada, é mais forte que a ordem de esquecimento emitida pelo monarca. Por isso, o torneio deve ocasionar um juízo divino. O rei despede-se de seu primo Bolingbroke em duelo com as seguintes palavras: “Quando mortos devemos lamentar-te, no entanto é proibido vingar-te” [“Lament we may, but not revenge thee dead”] (RII; I, 3, 58). Somente uma forma de lembrança é permitida, de acordo com o que foi dito: o luto que sabe honrar a memorização do falecido; por outro lado, é expressamente proibida a recordação que preserva o espinho da vingança. Memorações e ressentimentos são formas de recordação com impactos muito diferentes. Onde a história se perpetua como vínculo violento entre culpa e vingança, tudo depende de encontrar uma saída pela qual se possa deixar a história. Isso só pode ocorrer através de limitação e domesticação de recordações violentas que mantêm em curso a dinâmica fatal. Assim, o empenho por apaziguar o conflito e promover a paz consistiria na domesticação e transformação de recordações coletivas.

“Forget, forgive, conclude and be agreed” — é o que Ricardo, sem sucesso, exige das partes em disputa. Isso é, em essência, um privilégio real. Em seu cargo, o rei imita o Onipotente como aquele que faz a contabilidade da história. Como representante do Onipotente na terra, ele incorpora neste mundo as afecções divinas da ira e da ternura. Se ele pode decretar o esquecimento por força da lei, pode também interromper uma cadeia da violência que se perpetua a si. Anistia é o nome que se dá à possibilidade do monarca de eliminar a culpa política. A *clementia* (*lenity*), que se expressa nesse particular, não é um traço psicológico individual, mas um ato coletivo-público. As relações envenenadas pela culpa e

19 William Shakespeare, *King Richard II*.

vingança são lavadas pelo esquecimento real, e nesse contexto é feita a oferta de um novo recomeço. O prumo mensurador da história é rebaixado, por assim dizer, a zero. Não se deve confundir anistia com amnésia; amnésia é um esquecimento sem forma, inconsciente e incompleto; anistia, ao contrário, é um esquecimento voluntário, uma forma de autofixação e limitação do discurso, que toma determinados estados de coisas e os expulsa da circulação social²⁰. Por meio da anistia interrompe-se o nexo destrutivo entre culpa e vingança. Ela é o pressuposto mais importante para uma nova era de paz²¹.

No entanto, o problema permanece: como é que se manifesta, de fato, o esquecimento produzido? Os rebeldes não acreditam, de modo geral, na oferta de anistia feita pelo rei, pois temem que, daí em diante, em uma atmosfera envenenada, não se estabeleça mais a confiança, e pensam que a dúvida e a suspeita possam minar toda expressão de fidelidade. Por isso, Worcester não quer nem mesmo mediar a oferta de anistia que o rei faz aos rebeldes.

*It is not possible, it cannot be,
The king should keep his word in loving us;
He will suspect us still [...]*

Não é possível, nunca pode dar-se
que o rei nos ame sempre, como o disse;
sempre há de desconfiar [...]²²

20 Este é um trecho do caderno de Johannes Groß, nova edição, p. 37, que se mostra ilustrativo neste contexto. Sequência em *Zeitmagazin*: “Nunca falar disso, mas sempre pensar nisso!”. Isso é bastante conhecido entre nós como suposta palavra de ordem do revanchismo francês depois da anexação da Alsácia-Lorena em 1871. Trata-se de uma versão alemã da máxima “Pensions-y toujours, n'en parlons jamais”, que Gambetta cunhou em 1872 em seu discurso proferido em Chambéry, e cuja ênfase recai sobre a meia frase final “n'en parlons jamais”. Essa formulação diplomaticamente pensada deu a Clemenceau uma ocasião para censurar Gambetta no final dos anos 1870 por preparar uma reconciliação entre a França e a Alemanha através de uma “sutil aceitabilidade de renúncia”. A expressão foi propagada somente entre nós, mas não se encontra no dicionário francês de citações.

21 Nicole Loraux, “L'oubli dans la cité”, in *Le Temps de la Réflexion I* (1980), discorre sobre a lei na pólis ateniense, que pune o cidadão que, depois de uma reconciliação final, levanta o caso outra vez. Ver também: “De l'amnistie et de son contraire”, in *Usages de l'oubli*. Paris, 1988, pp. 24-6; Lucian Hölscher, “Geschichte und Vergessen” [História e esquecimento], *Historische Zeitschrift*, nº 249, 1989, pp. 1-17.

22 William Shakespeare, *The First Part of King Henry IV*; ed. alemã, p. 257; trad. bras. Carlos Alberto Nunes, *Henrique IV (Parte II)*. São Paulo, Melhoramentos, 1954, p. 110.

O arcebispo de York, que explicou em detalhes os princípios da anistia, mostra-se confiante, sem perceber que tais princípios são usados, nesse caso, apenas como estratégia:

*No, no, my lord, note this: the King is weary
Of dainty and such picking grievances;
For he hath found, to end one doubt by death
Revives two greater in the heirs of life:
And therefore will he wipe the tables clean,
And keep no tell-tale to his memory
That may repeat and history his loss
To new remembrance [...]*

Não, não, milorde; ouvi-me; o rei está farto de tantas queixas vãs e complicadas; já viu que sufocar uma com a morte, é despertar duas outras mais pujantes nos herdeiros da vida. Esse o motivo de agora ele querer limpar as telas da memória, expungindo aí as lembranças que lhe possam mostrar a todo instante seus desastres passados [...]²³

E destaca-se ainda outra complicação no cumprimento da anistia em Shakespeare. O monarca só pode mostrar indulgência e conceder anistia, se estiver em jogo a culpa dos outros. Caso se trate de sua própria culpa, ele mesmo fica à mercê de uma instância superior de perdão e esquecimento. Isso se aplica para Ricardo II, cujo apelo por esquecimento e perdão fica debilitado pelo fato de sua própria culpa estar em jogo. Ele recusa a leitura de seu livro de faltas em um ato público de autculpabilidade, destinado a legitimar seu testemunho, e substitui esse ritual de confissão forçada sob anamnese pública por uma leitura voluntária de sua própria imagem reflexa, cujos gestos teatrais e sofismas espirituosos tratam de evitar a tomada de consciência sobre si e o problema da consciência moral. Seu sucessor, o usurpador Bolingbroke, também é marcado por uma culpa pessoal. Ele se torna a quintessência do rei que vive sob as nuvens

23 Idem. Ed. alemã, p. 338; ed. bras., p. 196.

escuras das próprias lembranças²⁴. O pedestal de seu trono é o ônus de sua consciência. Ele não pode simplesmente renunciar a esse fundamento de seu posto; assim, resta-lhe apenas o arrependimento. Como forma de expiação, ele planeja uma cruzada até Jerusalém, na qual as fronteiras da guerra civil devem ser superadas à medida que se unem contra um inimigo exterior providencial, a saber, os pagãos. A cruzada é menos uma missão religiosa que uma estratégia política; enquanto direciona a atenção a um projeto conjunto, desvia-a das disputas internas. Em terminologia psicanalítica, a cruzada desempenha a função de uma recordação encobridora [*Deckerinnerung*]. A concentração sobre um inimigo exterior providencial deve suplantar o perigo que oferece o inimigo interno²⁵. Esta é a famosa doutrina política que Henrique IV confiou a seu filho no leito de morte.

*Therefore, my Harry,
Be it thy course to busy giddy minds
With foreign quarrels, that action hence borne out
May waste the memory of the former days.*

Toma por norma, Henrique, ocupar esses espíritos inquietos em contendas distantes, porque a ação longe da pátria perder faça a memória do passado.

24 O traço característico de sua consciência pesada é a insônia. Sua incapacidade para dormir é a incapacidade de esquecer:
Oh sono! Oh brando sono!
Tu, enfermeiro da natureza, tanto te assombrei,
que agora não mais queres fechar meus olhos
e afunda meus sentidos em esquecimento?

"O sleep! O gentle sleep!
Nature's soft nurse, how have I frighted thee,
That thou no more wilt weigh my eyelids down
And steep my senses in forgetfulness? (2HIV; III, 1, 5 ff.)

[Na tradução de Carlos Alberto Antunes: "Ó sono! Ó gentil sono! / Ama da natureza, que motivo de espanto em mim descobres, / para as pálpebras não me vires cerrar, / nem mergulhares meus sentidos no olvido?". Cf. William Shakespeare, *Henrique IV (Parte II)*. São Paulo, Melhoramentos, 1954]. Thomas Morus apresenta Ricardo III como um monarca assombrado por insônia e de *stormy remembrance*; ver *The English Works*. Vol. I. W. E. Campbell (ed.). Londres, Nova York, 1927/1931, p. 433.

25 Esta doutrina de uma política externa agressiva foi repetida em diversas épocas. Carlyle desviou conflitos internos para o exterior, na medida em que neutralizou o problema das diferenças de classes com o auxílio do conceito de raça. De acordo com sua tese, a raça teutônica (saxônica) estava destinada à liderança mundial.

Ele almeja legar ao filho a coroa, já purificada, que pousava sobre sua cabeça cheia de preocupações. Quer que ele a receba como sucessor, e não como usurpador. Toda a culpa que Henrique IV ainda traz em si — é o que deseja — deve ir com ele ao túmulo.

Contudo, no universo histórico de Shakespeare não há culpa individual; mais que isso, a culpa dá início a uma concatenação de causas e efeitos que se estende para além dos destinos individuais. Portanto, o filho deve contar sempre com que a culpa do pai recaia sobre ele. O filho precisa lembrar-se da história, pois traz em si a culpa do outro e deve fazer-lhe jus em rituais de expiação dos pecados. Em sua oração antes da batalha em Agincourt, Henrique V dirige-se a Deus e lhe pede que esqueça naquele momento histórico a culpa de sua família (ao passo que ele mesmo, Henrique V, torna-a presente para si naquele instante):

*Not to-day, O Lord!
O not to-day, think not upon the fault
My father made in compassing the crown!*

Hoje não, oh Deus,
Oh, não lembre hoje da falha
de meu pai ao tomar para si a coroa!²⁶

E ele enumera todos os seus rituais de expiação que devem angariar o esquecimento benevolente de Deus: Ricardo II foi sepultado uma vez mais com todas as consagrações e lágrimas apropriadas; duas capelas foram construídas em favor de seu nome, e também se deu um generoso banquete aos pobres para sua rememoração póstuma.

Henrique V também é significativo para nossa questão sobre o nexo entre recordação e história, ainda que sob um outro viés. Sobre as lembranças gravadas no corpo dos soldados voltaremos a falar com mais detalhes no contexto da reflexão sobre o corpo como *medium* de memória. Aqui cabe apenas dar atenção à cena do começo desse drama, que revela como se constitui a história a partir da recordação. A peça começa com a inquietação do clero quanto à possibilidade de que a Coroa, financeiramente debilitada, confiscasse os bens eclesiásticos. Para evitar esse destino, bispo e arcebispo evocam a lei saliana; querem trazê-la à memória do rei, mais preocupado com sua política expansionista. Esses clérigos

26 William Shakespeare, *King Henry V*. Ed. alemã, p. 69. Em tradução brasileira: “Hoje não, Senhor! Hoje não; não pensai no erro cometido por meu pai para obter a coroa”, cf. idem, *Henrique V*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre, L&PM, 2007.

reúnem em si as funções de consultores jurídicos, arquivistas e filólogos, ou seja, são administradores autorizados das fontes históricas. De sua interpretação dos documentos é que deriva a legitimidade de reivindicações. Dada a importância dos resultados de tais leituras, eles devem estar acima de qualquer suspeita de adulteração. A verdade da pesquisa histórica não depende de comprovação metodológica, como na época de verificação crítica das fontes, mas somente da consciência dos intérpretes. Nesse momento, o arcebispo dá ao rei uma lição erudita de história sobre genealogia, divisão de território e regras de sucessão que remontam a mais de meio milênio antes. É dessas informações que ele deve derivar algumas decisões diretas de sua política. O motivo do ataque à França é um desejo de expansão no presente, justificado, no entanto, pela recordação de eventos que datam de mais de 500 anos passados. Aqui se revela como se deve compreender a sentença de Nietzsche segundo a qual “a vida precisa da história”²⁷. Da mesma forma, nessa cena também toma corpo a sentença de Hans Blumenberg, para quem a tradição não se constitui de relíquias, mas de testemunho e legado. A cena, a propósito, exemplifica a prática de um “fundamentalismo histórico”²⁸.

Também a evocação de imagens míticas do passado tem uma função legitimadora semelhante à do fundamentalismo histórico. Nietzsche discorreu, nesse contexto, sobre um passado monumental, que “de modo algum se distingue” de uma ficção mítica. “A história monumental”, diz Nietzsche, “engana por analogias: por meio de similaridades tentadoras, suscita temeridade na pessoa corajosa, e na pessoa entusiasmada, fanatismo.” Sob advertência, Henrique será lembrado da glória de seus ancestrais, especialmente dos que travaram batalhas com sucesso em solo francês. Ele terá como figuras de referência Eduardo III e seu filho Eduardo, o Príncipe Negro, cujos atos ele é conclamado a repetir: “Desperte a memória desses heróis/ e imite-os com teu pujante braço” [“Awake remembrance of these valiant dead, / and with your puissant arm renew their feats”] (HV; I, 2, 115-116)²⁹. *Historia magistra vitae*, mais precisamente: *historia magistra regis* — a história é um livro-texto, e o rei, o aluno que o tem nas mãos. Aprender significa, nesse contexto: tirar conclusões diretas da matéria da história que se dá sobre o campo sangrento das lutas de poder político.

27 Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen* [Considerações intempestivas], *Zweites Stück* [Segunda parte]: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* [Dos usos e desvantagens da história para a vida], in *Sämtliche Werke* [Obras Completas]. Vol. I, p. 258.

28 Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt* [A legibilidade do mundo]. Frankfurt, 1981, p. 375.

29 William Shakespeare, *Henry V*, p. 18. Trad. bras. Beatriz Viégas-Faria, op. cit.

3. Recordação e nação

A escrita da história, segundo a compreensão da Antiguidade, é essencialmente preservação da memória. Os historiadores elisabetanos assumiram essa definição de Heródoto a Cícero e declararam seu trabalho como luta contra um inimigo mortal — o esquecimento³⁰. História e historiografia estavam mais essencialmente ligadas no tempo de Shakespeare que na época das ciências históricas, mas menos que na idade da mídia. A antiga deusa Fama atua como elemento vinculador. Fama assegura que o saber de fatos históricos e a tradição oral se mantenham vivos na poesia e nos livros de história. César é considerado a quintessência dos heróis históricos; sob o desempenho de uma função dupla, ocupou-se também de garantir sua própria fama. *Fame e valour* são conceitos em que os contemporâneos de Shakespeare destacaram a função patriótica das histórias como poema épico da história nacional³¹. Essas histórias salientaram, ao gosto da época, o modelo pedagógico exemplar da poesia que coloca diante dos olhos modelos vivos de imitação e dissuasão. Uma vez que na sequência a dimensão pedagógica se mesclou com a dimensão de propaganda política das peças, não é de surpreender que atualmente se tenha pouco interesse a respeito desta última dimensão. No entanto, uma vez que historiadores como Eric Hobsbawm e sociólogos como Benedict Anderson, operando com conceitos como *invented traditions* ou *imagined communities*, deram nova perspectiva à relação entre formação nacional e de recordação histórica, pode-se voltar a fazer antigas perguntas³². Gostaria de filiar-me a essas pesquisas, que se interessam por ficções culturais menos sob o aspecto das falsificações desmascaradas, mas muito mais sob o aspecto dos mitos histórico-significantes. Sob tal perspectiva, podem-se

30 *Oblivion* recebe de Edward Halle, cronista da corte da dinastia Tudor (*The Union of the two noble houses...*, Fols. ccll f.), os seguintes epítetos: "the ancard enemy", "the suckyng serpent", "the deadly darte", "the defacer".

31 Cf. Thomas Nashe, "Pierce Penilesse his Supplication to the Diuell", in R. B. McKerrow (ed.), *Works*, Vol. I, pp. 212 ss.; John Heywood, *An Apology for Actors*. Londres, 1612, Scholar's Facsimiles & Reprints, Nova York, 1941. O espírito da reminiscência patriótica poderia fundir-se facilmente com o espírito da propaganda política, que ansiou pela evidência da superioridade inglesa. Por essa razão, as *Henriades* voltaram a fazer sucesso na época das guerras anglo-francesas, e uma fala furiosa de Ricardo III (V, 3, 328 ff.) chegou a receber aplausos porque formulou com palavras a xenofobia de um tempo vindouro. Cf. A. C. Sprague, *Shakespeares Histories — Plays for the Stage*. Londres, 1964, p. 3.

32 Eric Hobsbawm e Trevor Ranger (eds.), *Invented Traditions*. Cambridge, 1983; Benedict Anderson, *Imagined Communities...* Ed. bras. Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas...*

destacar nas histórias de Shakespeare cinco aspectos de um novo conceito de história.

1) *O fim do fundamentalismo histórico* — Um abismo separa a época de Shakespeare da época que suas histórias presentificam. A reconciliação das partes em conflito, que Ricardo II não logra alcançar, foi finalmente alcançada por Henrique VII, cem anos depois. A monarquia Tudor retirou-se de uma história que se havia reproduzido como cadência de desgraças nutrida por impulsos originados da recordação. Esse passo em direção a uma "pós-história" [*Posthistoire*] foi encenado pela monarquia como mito a-histórico da Idade de Ouro. A monarquia Tudor é uma "era moderna", que gera uma nova relação com o passado. Em compensação, ela precisou desaprender formas anteriores do uso das recordações históricas. Ela não pôde mais se permitir a utilização de documentos amarelados como fundamento histórico para a dedução de anseios politicamente parciais. A monarquia Tudor pertenceu a uma ordem gerida pelo estado-nação³³, na qual os antigos legados e testemunhos se tornaram obsoletos, ou seja, se tornaram "históricos". A partir de um passado que se tornou "histórico" não se podem mais deduzir quaisquer reivindicações políticas. O passado não pode mais ser transformado diretamente em futuro, como se fazia até então³⁴.

2) *Da memória feudal à nacional* — A nova nação deve separar-se das antigas recordações. Em primeira linha, integram-nas Fama e Nêmesis, a recordação vingativa e a recordação orgulhosa do antigo regime feudal. Nessa ordem o sujeito não se compreende como indivíduo, mas como portador de um nome, como elo de uma corrente. Sua identidade, ele a recebe do todo que integra. Os indivíduos são efêmeros, a linha genealógica e o nome, ao contrário, imortais. No âmbito dessa ética, o nome merece todo cuidado, deve ser preservado de toda vergonha e cuja honra e fama devem ser asseguradas. Os valores da vida e a integridade do corpo estão subordinados a um nome imaculado no código de honra da reputação. A disposição para morrer em prol do bom nome da família é um dos alicerces da ética feudal.

A ética feudal, com seus mandamentos relativos à recordação, desfigura a grande totalidade da nação, pois ela tem pouco a oferecer, tanto para a pessoa

33 A um novo contexto de "esfera pública global" [*Weltöffentlichkeit*] alude I HIV I,3; IV, I.

34 Macaulay compara a França, que com a Revolução se libertou de sua história, à Inglaterra, onde não ocorreu uma ruptura entre o velho e o novo. "Onde a história é vista como repositório de documentos dos quais dependem os direitos dos governos e do povo, aí o desejo de adulteração se torna quase irresistível." Apud Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten* [O futuro passado. Sobre a semântica do tempo histórico]. Frankfurt, 1984, p. 61.

como indivíduo, quanto para a comunidade em geral. Ela garante a identidade das famílias nobres e poderosas e, com isso, a identidade de um estrato social que, com a transição ao estado territorial absolutista histórico, deveria ser superado já no início da era moderna. A nação surge na Inglaterra em coevolução com o estado territorial absolutista. O patriotismo surge como fundamento de uma nova identidade comum, que abarca diversos estratos sociais, sem, no entanto, suprimi-los. Nesse processo, a história nacional torna-se o ponto de referência comum que substitui as recordações conflituosas e divergentes. No lugar da *memoria* feudal surge a *memoria* nacional; a história ocupa, então, o papel de uma genealogia coletiva do povo inglês.

Separar-se da antiga memória não significa necessariamente esquecê-la. "Forgive, forget, conclude and be agreed" reza o lema que se encontra no início cronológico das histórias shakespearianas. No entanto, no final não se encontra perdão e esquecimento por parte dos antagonistas, mas sim a recordação de que a nação partilha e que será escrita nas novas obras históricas sobre a era Tudor. Nessas obras as antigas recordações serão herdadas e ao mesmo tempo transformadas. O cronista Halle escreveu na dedicatória de sua obra histórica sobre a guerra civil: "Onde haveria um aristocrata ou um homem nobre de linhagem mais antiga cuja história de família não estivesse contaminada por essa separação inatural?"³⁵. Shakespeare adicionou às obras históricas dessa época um trabalho artístico sobre o tema. A *memoria* feudal é transferida por ele para a *memoria* nacional, o *ethos* feudal é suprasumido em um *ethos* nacional. O indivíduo compreende-se à luz dessa história como parte de uma identidade abrangente. Em vez da sacralização do sangue e da legitimação baseada na origem, impõe-se a identificação com uma história em comum; em vez da sacralização feudal do nome, prevalece a honra patriótica da nação. Do orgulho familiar fez-se o orgulho nacional³⁶.

3) *A recordação da história como formação da identidade nacional* — Com isso altera-se profundamente o uso que se faz da história. Como vimos, até aquele momento os reis haviam sido os destinatários e iniciadores da historiografia, pois somente eles "faziam" a história. A nação põe-se ao lado do rei como

35 Edward Halle, *Dedication to the King, The Union of the Two Noble and Illustre Families*. Apud Lily B. Campbell, *Shakespeare's Histories: Mirrors of Elizabethan Policy*. Londres, 1964, p. 69.

36 Nesse sentido, Zdenek Stribny, em seu estudo "Henry V and History" (in Arnold Kettle (ed.), *Shakespeare in a Changing World: 12 Essays for the 400th Anniversary of his Birth*. Londres, 1964), aponta o conflito entre França e Inglaterra representado em *Henrique V*: "the whole conflict between France and England is presented as an encounter between the surviving feudal order and the English nation-state as it developed in Shakespeare's own time".

novo sujeito da história e torna-se com isso seu destinatário e portador. Com essa troca de destinatários, a recordação histórica sofre uma transformação estrutural. Ela deixa de servir prioritariamente à instrução ou legitimação do monarca, como era antes, e dedica-se à formação coletiva da identidade. Nietzsche considerou o uso da história para fins da formação da identidade como algo próprio a "lojas de antiguidades". Com isso tem-se em mente a piedade de quem olha

com fidelidade e amor para o lugar de onde vem e no qual ele passou a ser; [...] a história de sua cidade torna-se para ele sua própria história; ele entende as paredes, o portão das torres, o regulamento do conselho e o festival folclórico como um diário ilustrado de sua própria juventude, e nesse todo ele readquire imediatamente sua força, sua diligência, seu prazer e juízo, sua loucura e falta de jeito³⁷.

A formação nacional e a recordação histórica (como "coleção de antiguidades") estão intimamente ligadas. Participam desse projeto não apenas os historiadores e antiquários, mas também os poetas e dramaturgos; os dramas históricos de Shakespeare — o que jamais devemos esquecer — não são uma contribuição à literatura mundial, e sim à formação histórica de uma nação. Aqui não se deve confundir "histórico" e "historicista"; Shakespeare, ao contrário do que fizeram encenações posteriores, não realça na história o que passou, mas o que é presente. Isso era bastante comum desde a Idade Média. Novo, porém, foi ocorrer a transformação do palco das histórias, que deixa de ser uma instituição moral para tornar-se uma instituição patriótica. Coleridge foi ao ponto exato quando destacou nos dramas históricos de Shakespeare um constante espírito de memória patriótica (*spirit of patriotic reminiscence*)³⁸. Essa expressão-chave confirma mais uma vez a mudança de destinatário da representação histórica de Shakespeare. Ela não é mais o curso elementar na educação dos príncipes e também deixou de ser a lição moral edificante sobre ascensão e queda; seus destinatários não são reis, de modo particular, nem cristãos em geral, mas sim a nação inglesa, que com isso se torna portadora da recordação de sua própria história. A unidade nacional, que no campo de batalha de Agincourt uniu ingleses, galeses, irlandeses e escoceses, acontece no teatro como integração de diferentes estratos sociais e formas de vida. Com isso, as diferenças éticas e regionais, tanto como as sociais, não serão niveladas, e menos ainda abolidas, mas incorporadas no contexto mais amplo de uma nova identidade comum. O exército nacional e o palco nacional

37 Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen...*, p. 265.

38 Samuel Taylor Coleridge, *Shakespearean Criticism*. Vol. II. Londres, Ed. Raysor, 1967, p. 143.

são órgãos dessa nova identidade coletiva. Sob a condição de uma referência coletiva identificadora, a transferência da recordação histórica ao agir histórico já não ocorre mais de maneira direta³⁹. A recordação substitui muito mais a ação, ela é uma espécie de tranca que mantém o passado confinado. Pois o que se aprendeu a recordar já não se precisa mais repetir. A repetição teatral da história toma o lugar daquela outra coerção maligna à repetição, representada pela alegoria da rainha Margarete, o anjo da vingança.

4) *A memorização da história* — Os dramas são saber histórico em pelo menos três níveis: como aula de história, como interpretação da história e como monumentalização da história. Todos os níveis possuem sua relação com a memória. Os dramas são *aulas de história* populares, assim como um conhecimento básico a que pertencem a genealogia, as batalhas ou a sucessão de governantes: esse conhecimento não é apenas mostrado, mas cabe também inculcá-lo com certa regularidade⁴⁰. A *interpretação da história* surge do modelo amplo no qual Shakespeare tramou sua história. A soma dos dramas individuais coaduna-se até constituir uma forma notável com qualidades de uma fábula aristotélica de começo, meio e fim. O começo é o broto do qual nasce a guerra civil inglesa. Esse *initium malorum* é a deposição de Ricardo II, herdeiro legítimo do trono, por Henry Bolingbroke. O meio é a batalha de Agincourt, o auge glorioso em uma sequência de acusações, intrigas e catástrofes. O fim é a superação da discórdia e da guerra civil na concórdia da monarquia Tudor, que faz sair de uma história desastrosa e conduz a um dourado reino de paz. A partir desse fim, a história inteira ganha seu sentido, sendo que podemos equiparar aqui “sentido” e “sentido de direção”. A *monumentalização da história* são os dramas, à medida que fazem desfilar personagens e cenas inesquecíveis diante dos olhos. Inesquecível é o que está afetivamente carregado. Monumentalização significa a densificação e intensificação estética de acontecimentos em figuras eficazes para a recordação.

Estudiosos de literatura tendem a associar estetização com aumento de vagueza e distância; aqui, no entanto, estetização significa sensualização de conhecimento histórico abstrato. A atribuição de forma estética está a serviço de uma

39 Mais importante se torna, por isso, a necessidade de uma comunicação aberta, que, mesmo com a censura, é difícil manter sob controle.

40 Antes de Shakespeare, essa tarefa já era cumprida pelas *Chronicle Plays*. Elas mostraram a história inglesa da época da conquista até o presente em seus traços mais importantes e os repetiam de maneira regular. Utilizo aqui o conceito anacronista de *Bildung* [formação], cuja carreira somente tem início de fato no final do século XVIII, e emprego-o sob um significado terminológico fixo, como saber identitário em oposição a saber objetivo. A disciplina de história constitui, no estado territorial nacional do início da Era Moderna, um pilar essencial do saber que garante à nação sua identidade.

formação concisa simpática à memória e conformadora da memória. História, poesia e memória celebram com isso uma estreita união entre si. Para antecipar aqui dois conceitos aos quais ainda retornaremos com mais detalhes: Shakespeare ajudou a criar as “*imagines agentes*”, as “*fórmulas paréticas*”, com as quais se inscreveu a história na memória nacional.

5) *A criação de um mito nacional* — Shakespeare, com seus dramas históricos, é coprodutor do estabelecimento de um novo mito nacional. Ele ajuda a desenhar os contornos de uma identidade nacional que ganha precisão ao delimitar fronteiras em face do que seja estrangeiro. Sob o impulso da integração nacional, a fronteira que antes perpassava os *fronts* feudais será agora transposta para fora. Os conflitos internos serão substituídos por conflitos externos. Esse aspecto deve ser ilustrado, ao final, com base em um detalhe significativo. Trata-se do problema da *fama* nacional; ela é a face da *memoria* nacional voltada ao futuro. Assim como as imagens modelares do passado, monumentalizadoras e míticas, serão conclamadas a dar ao presente “força, diligência, prazer, julgamento”, nas palavras de Nietzsche, também se pleiteará para os feitos patrióticos no presente que eles sejam inscritos na memória da posteridade. A ética feudal, que coloca a integridade do nome acima da integridade do corpo, é transformada em uma ética patriótica que exige a dedicação da vida em favor da comunidade⁴¹. O prêmio para o martírio é a imortalidade do indivíduo, sua imortalização na memória coletiva da nação. Prontidão para morrer e promessa de imortalidade caminham lado a lado. Essa ligação perfaz o cerne da teologia política da nação. O nacionalismo sagrado não é uma invenção dos séculos XVIII e XIX. Eurípedes, como dissemos, já o evocou em sua *Ifigênia em Aulis*. Nesse drama, exercita-se a atitude correta em face do martírio patriótico. Por isso, em um primeiro passo da aprendizagem, já se revela a absurdidade amarga e a insensatez dessa exigência. Depois, essa atitude voltada à própria sobrevivência se reconfigura em um segundo passo, no qual a própria morte vai remeter-se ao coletivo da nação. Ifigênia, que aprendeu sua lição, poderá ensiná-la agora a qualquer soldado: “Não terei um túmulo, mas um monumento!”.

41 Diferencio aqui duas formas de nacionalismo: um secular e um sagrado. O nacionalismo secular define-se sobretudo pela proteção e pelos direitos de que gozam seus cidadãos enquanto indivíduos; o sagrado, principalmente pelas obrigações que impõe aos indivíduos enquanto membros de uma comunidade. Essas obrigações, no entanto, não devem manifestar-se como corveia imposta de fora, mas precisam prevalecer como necessidade interna. O dever cívico, central em um nacionalismo sagrado, existe na prontidão de morrer pela pátria. Para atingir essa prontidão, os membros precisam ser submetidos a uma educação simbólica profunda, em cujo regime trocam os valores da segurança social e da invulnerabilidade corporal pelos valores “mais elevados” do martírio. Tão logo tenha internalizado esse valor, o indivíduo torna-se, por completo, cidadão de uma nação sagrada.

Em *Henrique V*, há uma cena importante em que se celebra esse nexo entre martírio e *memoria* nacional. Antes de ir à batalha de Agincourt, ou seja, antes mesmo de a batalha estar decidida, o rei já fala sobre a fama inextinguível desse dia vindouro. Ele amalgamará a nação, assim prediz o rei, em uma memória comunitária única. Até o fim de suas vidas, os bravos guerreiros que retornam para casa irão celebrar o aniversário da batalha; mostrarão suas cicatrizes, falarão de seus feitos e proclamarão a fama dos camaradas mortos em luta. Essa notícia está destinada a ser transmitida de pai para filho. O dia da batalha, dia de São Crispim, torna-se ponto fixo da *memoria* nacional. Desse modo, sobre o calendário hagiográfico da Igreja superpõe-se o dos santos da nação:

*And Crispin Crispian shall ne'er go by,
From this day to the ending of the world,
But we in it shall be remembered.* (HV; IV, 3, 57-59)

E, nunca, de hoje até o fim do mundo,
Crispim Crispiano deixará de existir,
nós é que seremos nele lembrados⁴².

Em Shakespeare diferenciam-se os estilos de memória inglês e francês. A partir desse detalhe pode-se estudar a modelagem da identidade cultural e da diferença nacional *in statu nascendi*⁴³. O estilo memorativo inglês caracteriza-se em Shakespeare pela espontaneidade popular e festividade familiar. A comemoração é executada pelo próprio envolvido. Totalmente diverso é o estilo memorativo nacional francês. Também aqui se superpõe a um santo da igreja, São Denis, o nome de uma padroeira nacional, Joana d'Arc. Os que prestam a honra não são aqui os próprios envolvidos, mas funcionários da igreja, padres e monges, que desfilam pelas ruas em procissões ostentativas. Para a virgem, cabe erigir uma pirâmide após sua morte; suas cinzas devem ser carregadas em um santuário precioso nos grandes dias festivos⁴⁴. A pompa cerimonial católico-romana, do modo como cabe aplicá-la aos santos da França, contrasta muito com

42 William Shakespeare, *King Henry V*, versão alemã, p. 74. Trad. bras.: "Crispino Crispiano, de hoje até quando o mundo se acabar, sem que sejamos lembrados", trad. Beatriz Viégas-Faria, op. cit.

43 Com a figura de Henrique V projeta-se não só o monarca ideal, mas também o caráter nacional inglês. Bravura, consciência de responsabilidade e piedade estão entre as virtudes tradicionais do monarca; simplicidade, hostilidade à retórica e ligação com o povo, em contraste, evidenciam o novo caráter nacional inglês.

44 I HVI; II, 6, pp. 19-29.

os ritos de memória familiares dos ingleses, que mostram a suas crianças as cicatrizes e narram suas experiências, detestam idolatria e erigem nos próprios corações patrióticos suas pirâmides.

A tese de que nas histórias de Shakespeare as lembranças desempenham um papel principal pôde ser comprovada em diferentes níveis. Revelou-se, assim, que a recordação não é de forma alguma uma força una. Do mesmo modo, é problemático avaliá-la, pois o que ela é capaz de fazer individualmente resulta somente dos respectivos conjuntos de ações. Mas, acima de tudo, evidenciou-se o potencial de conflito que as recordações unilaterais trazem consigo. A luta das recordações é uma luta pela interpretação da realidade; essa luta, que divide o indivíduo, também divide as facções na guerra civil.

"O passado recordado" não é para ser confundido com o conhecimento geral desinteressado do passado que denominamos "história". Ele sempre está relacionado com os projetos identitários, com as interpretações do presente e as pretensões de validade. Assim, a reflexão sobre a recordação conduz ao cerne da reflexão sobre motivação política e formação da identidade nacional. Temos diante dos olhos o plasma de que é formada a identidade, de que a história se faz e com o qual se moldam as comunidades. A pesquisa cultural sobre memória que se desprende de questões sobre mnemotécnica, arte da memorização e capacidade da memória depara com a virulência das recordações como motor do agir e da autointerpretação. Contribui — para empregar aqui uma palavra mágica francesa — com uma história do *imaginaire*, depois de se haver tornado claro que não cabe confundir esse imaginário com ficção e falseamento, mas com fabricação e invenção, isto é, com a atividade de construção que subjaz a todas as culturas⁴⁵.

Deparamos com o problema da memória nas histórias de Shakespeare em diferentes dimensões e em graus de complexidade diversos. Podemos distinguir essas dimensões como intratextual, contextual e textual. A primeira dimensão, *intratextual*, é a da figura. Aqui se trata das motivações da ação, da dinâmica energética das intenções humanas e da limitação da visão humana. A segunda dimensão, *contextual*, inclui os destinatários do drama. Trata-se aqui da transformação da história em um mito nacional. Nesse nível, a luta das recordações conflitantes

45 Benedict Anderson, em *Imagined Communities*, I 5, separa-se de Ernest Gellner, "who is so anxious to show that nationalism masquerades under false pretences that he assimilates 'invention' to 'fabrication', 'falsity', rather than to 'imagining' and 'creating'. In this way he implies that 'true' communities exist which can be advantageously juxtaposed to nations. In fact, all communities larger than primordial villages of face-to-face contact (and perhaps even these) are imagined."

é superada na recordação coletiva destinada a ser propriedade comum da nação. Uma recordação como essa não diz mais a seus destinatários o que devem fazer, mas quem são. Os destinatários passam a conhecer-se como um grupo que se tornou histórico e que, com seu caminho através da história — pois todo caminho que se trilha aí é peculiar —, conquistou seus traços de particularização.

Esse olhar sobre as histórias de Shakespeare como mito nacional abre a perspectiva para os serviços que a literatura presta à vida social. A história das encenações das histórias shakespearianas confirma que elas se prestam à instrumentalização política. Se o impulso nacional de Shakespeare já havia perdido a atualidade para a geração seguinte à sua, dividida pela guerra civil confessional, seus dramas puderam ser usados também no século XIX, segundo os objetivos da propaganda política do império. Nada disso explica, porém, por que eles sobreviveram a tais usos e por que ainda hoje são lidos e encenados no mundo inteiro. Eles não são apenas literatura nacional, mas também literatura universal — e com isso chego ao terceiro ponto, a dimensão *textual*. Shakespeare encenou a matéria histórica não como historiador, mas como dramaturgo, e com isso importava-lhe, antes de mais nada, a eficácia do texto no palco. Por isso, preocupou-se primeiro em criar contrastes gritantes, tensão e mudanças de ritmo, cenas escandalosas, situações patéticas e, não menos importante, entretenimento. A esse tratamento envolvente, verbal e visual do conteúdo histórico adiciona-se ainda outro aspecto: o nível reflexivo, que ganha lugar nas peças em meio a reflexões antropológicas e uma atitude fundamental criticamente cética. Além disso, se a obra já não contém mais seu efeito memorial-político e se não é considerada reativável nesse sentido, permanecem ainda virulentas na dimensão textual da peça sua força dramática e sua reflexão antropológica. As histórias de Shakespeare não nos dizem hoje o que devemos fazer, nem quem somos. Mas nos mostram como se formam identidades e quão altos podem ser os preços que se pagam por essa formação de identidade — tal como na queda do jovem rei Henrique V, que de um dia para o outro precisa reestruturar sua memória e deixar de ter qualquer informação sobre seus amigos de juventude. Se ainda lemos essas peças com curiosidade e fascinação duradoura, isso não se deve a elas nos oferecerem identidades, mas ao fato de encenarem vividamente a maneira como as identidades se produzem e se desfazem.

4. Epílogo no teatro

Vem de um ator com grande experiência com os papéis de reis nos dramas shakespearianos sobre a Guerra das Rosas a seguinte reminiscência memorável

de seus trabalhos no teatro. O ator se chama Peter Roggisch e o texto, dedicado ao diretor Peter Palitzsch, começa com um verso incompleto e ininteligível:

Gradualmente nos conformamos com isso:
sermos somente recordação... quando foi mesmo?⁴⁶

Trata-se aqui de um fragmento de recordação apenso à memória de um ator. Ele escreve, em 1993:

Assim — ou de forma similar — começa o último monólogo do rei Henrique VI. *A Guerra das Rosas*. Quando foi isso? Eu acho que em 1967/68. A cena se passa na torre. A coroa será trazida novamente ao rei. Ele a rejeita. Era uma tiara fina, acho, que segurei à minha frente, de bronze dourado. O rei filosofa, medita... sobre poder e impotência... Como continuava mesmo o texto? "Fragmento de sombra": surgiu essa palavra. E a palavra "política". Como última palavra no monólogo, acho. Uma cena de renúncia ao trono — o papel se encerra. O rei, pasmo, "destituído".

Assim — ou de forma similar — o ator se lembra de um papel vivido há muito. Para compor novamente seu "monólogo da busca", como ele o chama, Roggisch folheia a obra de Shakespeare e seus tradutores, mas sem sucesso. Possivelmente ele tomou todos os monólogos proferidos por reis, entretanto o fragmento da recordação não cabia em lugar algum. Peter Palitzsch, a quem ele pede um conselho, também não consegue se lembrar de algo mais específico. Depois de sua mudança para Berlim, muito material seu havia ido para o lixo. Mas Roggisch continuou investigando e finalmente chegou ao livro-texto da encenação de Stuttgart, *Der Krieg der Rosen, zweiter Teil* [A Guerra das Rosas, segunda parte]. Na página 52, encontrou seu monólogo da busca:

London. Tower. Heinrich sitzt auf einem Bett — die Krone in den Händen:

*Allmählich findet man sich damit ab,
Und irgendwann erscheint es einem Gnade,
Nur noch Vergangenheit zu sein, "wann war's",
Der Name eines Königs und auch der
Entschwindende Erinnerung. "Wie hieß?"
(Er setzt sich die Krone vorsichtig auf)*

46 Peter Roggisch, "Der Suchmonolog. Arbeit mit Peter Palitzsch" [O monólogo da procura. Trabalho com Peter Palitzsch], in Rainer Mennicken (org.), *Peter Palitzsch, Regie im Theater*. Frankfurt, 1993, pp. 67-77; o trecho citado está na p. 67.

Und fühle wieder ihn, den leichten Druck,
 Den man vergißt, Gewohnheit alles, fast...
 Doch man entrinnt ihm nicht, er kerbt die Stirn
 Und zeichnet einen Kreis in dünne Haut
 Und prägt das Denken, unmerklich zuerst
 Dann scharf, dann auch das Fühlen, Hoffen, Tun
 Und Schattensplitter färben das Gemüt...
 — Laßt mich in Frieden leben, abgewandt
 Der blutigen Geschichte — Politik.

Londres. Torre. Henrique está sentado na cama; a coroa nas mãos:

Gradualmente nos conformamos com isso
 e a qualquer tempo parece uma graça
 sermos somente recordação... quando foi mesmo?
 O nome de um rei e também
 o que se extingue, recordação. "Como era mesmo?"
 (Ele põe a coroa cuidadosamente)
 E sente novamente a leve pressão
 que a gente esquece, o costume todo, quase...
 Mas não dá pra evitá-la, pois ela marca a testa
 E deixa um círculo na pele lisa
 e molda o pensamento, primeiro imperceptivelmente,
 depois com acuidade; e depois, sentimento, esperança, ação
 e fragmentos de sombra tingem a mente...
 — Deixai-me viver em paz, distante
 da história sanguinária — da política⁴⁷.

Esse monólogo é singular sob vários aspectos. Não apenas porque revela, da perspectiva do ator, os processos de memorização de um papel e porque encena a virulência de versos inesquecíveis, que deixam o ator perturbado e o incitam à busca; o texto também é elucidativo quanto ao conceito de recordação de Shakespeare. Esse monólogo jamais poderia ser encontrado por Roggisch em Shakespeare, porque o escritor não poderia tê-lo inventado. A relação entre memória e nostalgia, que nos é tão próxima, é uma criação do período romântico. O empalidecimento gradual da vida que se torna recordação, da atualidade que se transforma em passado, é uma experiência que não se verifica nos dramas de Shakespeare. Os reis não se resignam em seus monólogos com a ideia de ser

apenas recordação, pois recordação é justamente o que anseiam. "We shall be remembered", promete Henrique V a seus companheiros de armas na véspera da batalha de Agincourt, e ele não tem em mente uma recordação retrospectiva, mas prospectiva, que é apenas outra palavra para designar fama e glória. A recordação não tem tons melancólicos em Shakespeare, porque se associa com a sobrevivência na memória da posteridade, com a imortalidade secular. "... quando foi mesmo? / O nome de um rei e também o que se extingue, recordação. 'Como era mesmo?'" Entretanto, é o nome que importa, pois ele é o ponto de cristalização decisivo para a recordação glorificadora, que promete a imortalidade.

Quando a esperança de reputação póstuma é radicalmente colocada em questão, não há em Shakespeare um tom melancolicamente nostálgico, mas um tom pessimista. Na cena do cemitério em *Hamlet*, por exemplo, o protagonista põe radicalmente em questão a possibilidade de uma tal perpetuação, quando dialoga com o coveiro e medita sobre nada mais restar de Alexandre, o Grande, ou de César, exceto uns torrões de terra. Entretanto, no fim da peça, ele mesmo se mostra preocupado com seu "nome maculado" e pede ao amigo Horatio que conte sua história e a transmita fielmente à posteridade. Uma perspectiva igualmente radical é assumida momentaneamente por Próspero em uma situação de crise na sua ilha mágica em *A tempestade*. Depois de uma *performance* no estilo cortês de máscaras, com a qual entreteve o jovem casal Miranda e Ferdinando, ele encerra a apresentação com as seguintes palavras:

Our revels now are ended. These our actors,
 As I foretold you, were all spirits, and
 Are melted into air, into thin air:
 And, like the baseless fabric of this vision,
 The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,
 The solemn temples, the great globe itself,
 Yea, all which it inherit, shall dissolve,
 And, like this insubstantial pageant faded,
 Leave not a rack behind. We are such stuff
 As dreams are made on, and our little life
 Is rounded with a sleep. (IV, I, 148-58)

[...] nossos festejos terminaram.
 Como vos preveni, eram espíritos
 todos esses atores; dissiparam-se
 no ar, sim, no ar impalpável. E tal como
 o grosseiro substrato desta vista,
 as torres que se elevam para as nuvens,

47 Peter Roggisch, "Der Suchmonolog" [O monólogo da procura], pp. 76-7.

os palácios altivos, as igrejas
majestosas, o próprio globo imenso,
como tudo o que contém, hão de sumir-se,
como se deu com essa visão tênue,
sem deixarem vestígios. Somos feitos
da matéria dos sonhos; nossa vida
pequenina é cercada pelo sono.⁴⁸

De fato, o discurso aqui é de desvanecimento, mas não sobre o desvanecimento da recordação, em primeiro plano. Trata-se inicialmente do desvanecimento da ficção artística e, então, pela extensão dessa experiência até a vida, do desvanecimento da realidade terrena em geral. Da existência de tal realidade nada resta nessa visão; tudo, o mundo todo, está sob o veredicto da transitoriedade e de-semboca no esquecimento.

Ao lado da recordação prospectiva e do esquecimento radical há nos dramas de Shakespeare uma forma de recordação retrospectiva que é associada à narrativa. Obras dramáticas como *A tempestade* ou *Conto de inverno* terminam depois de sofrimentos superados, com a perspectiva confortadora de se poder narrar ao mesmo tempo a aventura e as desventuras. Narrar é superação e participação, depois de conflito, disputa e alienação. Só é capaz de recordar e narrar quem já superou o pior e de novo vive circunstâncias seguras e sociáveis. Ricardo II é o rei que não confirmou essa retrospectiva; como rei deposto, ele será assassinado pelas costas na torre. Mas justamente ele é quem anseia por tais momentos de alívio e quer muito mais narrar e recordar, quando o que cabe é agir. Seu desejo de narrar corresponde a uma fuga do presente; como ele não consegue ter o presente sob controle, idealiza-se fora dele, em um futuro no qual os terrores e as aflições se desrealizam, estão “somente na recordação” e, portanto, superados. Ele desloca sua história para um segundo tempo futuro, antecipa uma perspectiva que não se encontra disponível para ele mesmo.

*For God's sake let us sit upon the ground
And tell sad stories of the death of kings:
How some have been depos'd, some slain in war,
Some haunted by the ghosts they have deposed,
Some poisoned by their wives, some sleeping kill'd;
All murdered.*

48 William Shakespeare, *The Tempest*; ed. alemã, p. 278; ed. bras.: *A tempestade*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo, Melhoramentos; Brasília, Editora UnB, 1982.

Pelo alto céu, no chão nos assentemos
para contar histórias pesarosas
sobre a morte de reis: como alguns foram
depostos, outros mortos em combate,
outros atormentados pelo espectro
dos que eles próprios destronado haviam,
outros envenenados pela esposa,
outros mortos no sono: assassinados
todos!⁴⁹

Todas essas histórias dignas de contar terminaram, como sua própria vida, de forma catastrófica; e persiste, mesmo assim, uma diferença fundamental entre vivenciar e narrar. Enquanto Ricardo se evade para o nível da recordação e da narrativa, esquiva-se da pressão direta da realidade e ficcionaliza sua própria vida. Assíncrono consigo mesmo, divide-se em um conhecedor e um observador; como tal, apressa os acontecimentos e os rememora como um estranho que os toma por concluídos.

Da perspectiva de Shakespeare, será preciso esperar dois séculos até nos depararmos com a atmosfera que subjaz ao *Monólogo da procura*, de Peter Roggisch: do início do século XVII até o início do XIX. Foi então que o poeta inglês William Wordsworth, ao qual será dedicado o próximo capítulo, ocupou-se da noção de que pessoas e experiências vividas serão “recordações apenas”. A transformação, sim, a transubstanciação da vida em recordação, como mais tarde para Proust, é seu tema predominante; e, assim como Proust, Wordsworth atribui à recordação poética um significado inteiramente novo, como estabilização, renovação e justificação da vida.

49 William Shakespeare, *King Richard II*, III, 2, 1, pp. 55-160, cf. V, I, pp. 37-50; ed. bras.: *A tragédia do rei Ricardo II*. Trad. Carlos Alberto Nunes, op. cit., pp. 188-9.

IV

*Wordsworth e a mazela do tempo**

Todo homem é para si mesmo uma memoração.

(Wordsworth, *Prelúdio*)

1. *Memoria e recordação*

A seguir, caberá investigar, com base na obra do poeta inglês William Wordsworth, a transição da recordação como arte para a recordação como uma força. O declínio de prestígio da técnica mnemônica antiga nos séculos XVII e XVIII levou ao descobrimento da *recordação*. Na Inglaterra esse declínio de prestígio está em curso desde o final do século XVI. Ele tem muito a ver com a defesa dos humanistas ante os modelos escolásticos de pensamento e articulação. Shakespeare, por exemplo, comparou a *memoria* com o antiquíssimo biscoito dos marinheiros: quanto mais ressequido o espírito, mais abstrusa a capacidade da memória. Em *As You Like It*, Jaques maldiz Touchstone:

*A fool, a fool! I met a fool i' th' forest
[...]
in his brain, which is a dry as the remainder biscuit
After a voyage, he hath strange places cramm'd
With observation, the which he vents
In mangled forms¹.*

* Tradução de Natasha Silva e Paulo Soethe.

1 William Shakespeare, "As You Like It", in Agnes Latham (ed.), *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare*. Londres, 1975, pp. 48-50; ed. bras.: "Como gostais", in *Contos de Inverno*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre, L&PM, 2009; ed. alemã: *Wie es Euch gefällt. Shakespeares Werke, Englisch und Deutsch, Tempel Studienausgabe*. Vol. 6. Trad. A. W. V. Schlegel e L. Tieck (orgs.), L.L. Schücking/Berlin/Darmstadt, 1970, p. 252. Outro exemplo para a crítica à memória exercida por Shakespeare é a figura grotesca do

Um louco, um louco! Encontrei um louco na floresta,
 [...]

 em seu cérebro, seco como biscoito que sobra

 depois da viagem, ele abarrotou compartimentos

 estranhos com observações que enunciou

 na forma de estilhaços.

Na realidade, é no século XVI que está em curso a reordenação da memória. Erasmus procura aproximar-se de uma nova pedagogia, que se afasta da concepção de uma mera reprodutividade (*rote recall*) e valida princípios como reativação, reformulação e ressignificação². A *memoria verborum*, a memória das palavras, foi substituída, em um primeiro passo, pela *memoria rerum*, a memória das coisas, antes de perder, em meio a uma cultura científica fundada na escrita, sua posição cultural central. Na era da imprensa, a crítica da *memoria* voltou-se contra a sobrecarga excessiva da memória. Ansiava-se por uma nova economia e uma nova organização do conhecimento, muito entulho foi descartado em grande estilo. Do médico e teólogo Sir Thomas Browne já citamos uma frase segundo a qual o conhecimento surge mais do esquecimento que da recordação³.

O desenvolvimento que ocasionalmente se designa em literatura como “declínio da retórica”⁴ foi analisado mais de perto por John Bender e David Wellbery

tutor de Latim Holofernes (inspirado por Rabelais) em *Love's Labour's Lost* (IV, 2). H. Weinrich, em “Gedächtniskultur — Kulturgedächtnis”, in *Merkur* 508 (1991), pp. 567-82, e em *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, Munique, 1997, pp. 58-70, reconstitui a perda da “relevância cultural da memória” e aponta, não obstante, para o fato de que no contexto da medicina dos humores o espírito é associado à sequeidão, e a memória, à umidade. Sob tais pressupostos, se ressecada, a memória seria particularmente ruim.

2 Cf. Thomas M. Greene, *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven, 1982, p. 31. O próximo grande impulso da crítica da memória ocorreu em 1775, no âmbito da reforma escolar concebida por Herder.

3 Sir Thomas Browne, *Selected Writings*, ed. por Sir G. Keynes. Londres, 1968, p. 227.

4 É o que afirma F. G. Jünger, *Gedächtnis und Erinnerung* [Memória e recordação]. Frankfurt, 1957, p. 141, em uma obra que pretendia conferir dignidade filosófica à reflexão sobre a memória e, ao fazê-lo, voltar-se contra “a literatura dedicada à *ars memoriae*, tão volumosa quanto pobre em conteúdo”. Oficialmente, tirou-se a Retórica de circulação nas universidades francesas em 1885. Acerca da sobrevida latente da retórica, ver Klaus Dockhorn, “Macht und Wirkung der Rhetorik. Vier Aufsätze zur Ideengeschichte der Vormoderne” [Poder e efeito da retórica. Quatro artigos sobre a história das ideias na pré-modernidade], *Respublica literaria* 2, Bad Homburg, Berlim, Zurique, 1968; esse estudo corrige de maneira convincente a imagem enganosa de um fim abrupto da retórica.

em um ensaio fundador. Os autores listam cinco aspectos que consideram corresponsáveis pela *desretoricização* da cultura⁵:

- o ideal de objetividade da verdade, o qual conduz à cientificização e universalização da razão;
- complementarmente a isso, a valorização da subjetividade na figura legal da autoria e na figura literária de originalidade;
- a política e economia do liberalismo com sua ênfase na comunicação internalizada, abstrata e tornada invisível;
- alfabetização e cultura impressa com sua “mudança estrutural do espaço público”; e
- a consolidação do Estado nacional como horizonte das identidades distintivas e culturais⁶.

Posteriormente, a retórica representa-se como um grande invólucro que mantivera concatenadas as coisas mais díspares. Com o rompimento desse invólucro teve início um impulso de diferenciação que cunhou a modernidade em suas raízes. A retórica garantira a unidade de verdade, afeto e estilo, um não existia sem o outro. O ideal oposto de uma verdade neutra na linguagem e no sujeito tornou possível o projeto de uma racionalidade universal, que se expressou nas novas disciplinas como ciência, jurisprudência e filosofia. Além disso, a retórica garantira a unidade de objetividade e subjetividade, que desde o Esclarecimento se decompusera em diversos discursos. À luz das novas diferenciações, a retórica foi condenada como forma híbrida enfadonha: ela era demasiado subjetiva onde cabia ser objetiva, e permaneceu estranha e objetiva onde deveria articular sua própria subjetividade. Por fim, a retórica garantira a unidade entre Antiguidade e Modernidade na continuidade da tradição. Com a cisão entre ambos, o tempo ficou visível como abismo cada vez mais profundo, com correspondentes seus na consciência histórica e no estranhamento temporal.

5 J. Bender e D. E. Wellbery (orgs.), *The Ends of Rhetoric. History, Theory, Practice*. Stanford, 1990, pp. 3-39, o trecho citado, em especial, está nas pp. 22 ss.

6 M. Fuhrmann, *Rhetorik und öffentliche Rede. Über die Ursachen des Verfalls der Rhetorik im ausgehenden 18. Jahrhundert* (Konstanzer Universitätsreden, p. 147) [Retórica e fala pública. Sobre as causas da decadência da retórica em fins do século XVIII], Konstanz, 1983, considera relevante apenas este último ponto: “Tão somente a nacionalização de toda a vida intelectual europeia pode explicar o desaparecimento das aulas de retórica, ou seja, para a mudança mais radical vivida até então pelo aparato formativo antigo europeu ocorrido desde a transição da Antiguidade pagã à Idade Média cristã.” (p. 18)

A mudança estrutural complexa da recordação e das práticas e valores a ela relacionados realiza-se nos limites das práticas abrangentes do discurso⁷. O conceito *memoria* correlaciona-se com outros como “tradição” e “retórica”; “recordação”, ao contrário, relaciona-se cada vez mais estreitamente com “subjetividade” e “escrita”. Essa contradição entre *memoria* e recordação foi tematizada por Wordsworth em seu pequeno poema que leva o título *Memory*.

*A pen — to register; a key —
That winds through secret wards;
Are well assigned to Memory
By allegoric Bards.*

*As aptly, also, might be given
A pencil to her hand;
That, softening objects, sometimes even
Outstrips the heart's demand;*

*That smooths foregone distress, the lines
Of lingering care subdues,
Long-vanished happiness refines,
And clothes in brighter hues;*

*Yet, like a tool of Fancy, works
Those Spectres to dilate
That startle Conscience, as she lurks
Within her lonely seat.*

*Oh! that our lives, which flee so fast,
In purity were such,
That not an image of the past
Should fear that pencil's touch!*

7 Sobre essa mudança estrutural da memória, ver O. G. Oexle, “Die Gegenwart...”, in K. Schmid, *Gedächtnis...*, p. 99. Com o fim do século XVIII, a recordação “desprende-se das referências à metafísica e passou a ser relacionada, sem estatuto metafísico, ao indivíduo e à história. Assim, a recordação ainda mantém a tarefa de fundar na reflexão a unidade do indivíduo e a unidade da história, mas não dispõe mais de qualquer referência à realidade ôntica.” Especialmente importante é também o trabalho de J. G. Droysen, que deixa de definir a história como “saber sobre as coisas ocorridas”, ou seja, como recordação.

*Retirement then might hourly look
Upon a soothing scene,
Age steal to his allotted nook
Contented and serene;*

*With heart as calm as lakes that sleep,
In frosty moonlight glistening;
Or mountain rivers, where they creep
Along a channel smooth and deep,
To their own far-off murmurs listening⁸.*

Uma pena — para anotar; uma chave —
Que abre gavetas ocultas;
Eis o inventário alegórico
Que poetas sensatos associam à memória.

Com igual direito cabe dar à memória
Um pincel em sua mão;
Que às vezes atenua os contornos,
Supera os desejos do coração.

Que ameniza sofrimentos passados,
Aplana ranhuras de um rancor pertinaz,
Refina a felicidade há muito perdida
E lhe confere cor ainda mais vivaz.

Que como ferramenta da fantasia
Também faz crescer os fantasmas
Que atormentam a Consciência,
Solitários, em tocaia, à espreita.

Oh!, quem dera nossas vidas, tão efêmeras,
fossem tais em sua pureza
Que imagem alguma do passado
Precisasse temer o toque do pincel!

No ocaso da vida, de hora em hora
Contempla-se a paisagem branda,
E a idade avança, plena,
Contente e serena.

8 William Wordsworth, *Poetical Works*. Vol. 4, pp. 101 ss.

O coração sereno como lago adormecido.
Que lampeja na noite fria sob a lua;
Ou como rio que se esgueira por desfiladeiros
E ouve ao longe o próprio murmúrio.

O poema se compõe de três partes. Cada uma trata de uma das formas de recordação.

Memoria (primeira estrofe) — Como emblemas tradicionais da *memoria*, mencionam-se *pen* e *key*, pena de escrever e chave. Com a pena fixam-se as palavras, ela está metonimicamente para a técnica da escrita, que oferece ao som efêmero das palavras uma proteção material duradoura. A chave remete a espaços e armazéns, nos quais pessoas e coisas são colocadas em custódia e guarda seguras. Fixação por meio da escrita e acumulação em espaços fechados correspondem às metáforas orientadoras tradicionais da *memoria* retórica, o quadro de escrever e o armazém.

É característica dessa forma de recordação a segurança não problemática da anotação [*Aufzeichnung*] e do armazenamento [*Speicherung*]. O que foi consolidado e classificado pode sobreviver ao tempo e ser resgatado de modo confiável. A *memoria* como *ars* tem como modelo a força de fixação da escrita e o fechamento seguro de uma economia providente; ela ordena, treina e elabora a memória humana de um modo que — em analogia com a escrita — se transforma em armazenador espaçoso e confiável de palavras, pensamentos, imagens e ideias. O tempo se encerra nesse modelo de recordação; o que é sempre depositado no armazenador faz parte da forma de existência da duração e não está exposto a mudanças.

Recollection (segunda, terceira e quarta estrofes) — A contraposição entre *memoria* tradicional e recordação romântica verifica-se na diferença aparentemente insignificante entre *pen* e *pencil*. *Pen*, literalmente pena ou pena de ganso, é a palavra neutra para instrumento de escrever. *Pencil*, pelo contrário, significa pincel. Com uma única sílaba passamos do campo da escrita para o da pintura. Com o pincel dá-se coloração às cenas, e sombreamentos as modulam. Na Enciclopédia de Samuel Johnson (8ª ed., 1799), diversos exemplos comprovam a força ilusória do pincel⁹. O pincel não documenta, ele modela uma ambientação.

Em lugar da arte da *memoria*, que se dedica a registrar e entesourar, impõe-se a força da recordação, que elabora com grande liberdade o material presente na

⁹ Samuel Johnsons Dictionary of the English Language oferece como exemplo comprobatório um verso de Dryden: "Pencils can by one slight touch restore / Smiles to that changed face, that wept before" ["Lápis podem, por um ligeiro toque, restaurar / Sorrisos naquele rosto mudado, que antes chorava"].

memória. Em Wordsworth, as tarefas da recordação são cosméticas e curativas, no sentido mais amplo possível: o que se torna pálido é colorido de novo, recontrói-se o que estava perdido, ameniza-se o que era dolorido. Embora as feridas não sejam curadas por meio da recordação, são aliviadas, ao menos. Por certo, também se mescla a essa força plástica uma energia própria da recordação, bastante precária; a quarta estrofe chama a consciência moral de fonte incontrolável de recordações. A consciência moral, não a consciência propriamente dita, controla a motricidade da memória como uma mola fixada secretamente e de forma inacessível. Por trás de toda magia embelezadora e tranquilizadora de recordação, está em ação um poder inabitual [*unheimlich*], que pode saltar de repente como um predador em emboscada e liberar uma legião de fantasmas. Recordações originam-se de um núcleo onde reside o medo. Seu motor oculto é uma culpa que não se deixa remir.

Anamnesis (quinta, sexta e sétima estrofes) — O pincel da recordação é conduzido por mão invisível; em última instância, ele é movido pela culpa e pela consciência moral. Com o "Ol" que a quinta estrofe entoa, marca-se uma reviravolta. O enunciador do verso dá as costas à realidade da recordação, que diz: não há calma para a memória e consciência, não há retrospectiva tranquila, não há relaxamento descontraído no final da vida; e dirige-se para uma imagem ideal da recordação, imagem que não se funda mais em culpa. Esquecimento e perda, mas especialmente culpa e consciência moral fazem vicejar a recordação individualizada, que dissimula e recalca. Contrapõe-se a essa recordação impura e fraturada o ideal de uma recordação pura e direta. Suas principais metáforas são a superfície espelhada das águas e o eco claro do riacho nas montanhas, cujo percurso superior "se comunica" com o percurso inferior, sem interferências. Tranquilidade, satisfação, jovialidade e pureza são as condições de uma recordação isenta de individualidade, que apenas se vislumbra sob o modo subjuntivo, como uma imagem contrafactual do desejo.

Memoria, Recollection, Anamnesis — A seguir, acompanharemos Wordsworth no campo de tensão que se estabelece entre essas três formas de recordação. O declínio da *memoria* desenha a película que abriga o surgimento da recordação subjetiva, com o Esclarecimento (Locke). No Romantismo, o problema da recordação se agrava, porque ele vai em direções contrárias: de um lado, disponibilidade e subjetividade (como *recollection* manipuladora); de outro, indisponibilidade e ausência de subjetividade (enquanto *anamnesis* mística). Com a *recollection* associam-se recordação subjetiva, criatividade, imaginação poética e construção do Eu. A *anamnesis*, por sua vez, é uma forma de contrarecordação que suplanta o modelo da autoconstituição ativa.

2. Recordação e identidade

John Locke e David Hume

Com o empalidecimento da cultura da memória, a recordação pessoal ganhou em relevância cultural. Com isso, continuidade passou de regra a tarefa, e como tal cabia produzi-la nos limites da história de vida individual. A posição de Locke marca um ponto de transição na relação entre recordação e identidade. Até aquele momento, era comum construir identidade por meio da genealogia. A atualidade adquiria substância e significado apenas à luz de uma pré-história que era preciso resgatar de um lugar distante. Locke, como filósofo da era moderna burguesa, vincula o conceito de identidade ao espaço da vida do indivíduo. Em lugar das identidades genealógicas das famílias, instituições, dinastias ou nações, aparece a identidade individual no horizonte exclusivo da história de vida pessoal. Com isso, ele se une à tradição das autobiografias puritanas, para as quais as ferramentas mais importantes foram a recordação, a observação de si próprio e a escrita. Essas mesmas ferramentas foram fundamentais para o aparecimento do sujeito burguês.

O sujeito da Era Moderna é centralmente um observador¹⁰. O homem que vira observador tem como objetos seu ambiente e a si mesmo. Observar implica distância, descorporificação. A vantagem de cultivar tal disciplina é obter segurança cognitiva e controle racional. De forma parecida com o que se dá nas ciências em relação ao mundo material, na observação de si próprio objetiva-se a própria biografia. O *cogito* de Descartes caracteriza-se pela atemporalidade. Quem aqui observa abandona o fluxo do tempo. O esquecimento do tempo está entre as qualidades tradicionais do filósofo. Se o tempo não tem importância,

10 “[...] Temos de ter em conta o que é que *pessoa* representa — e que penso tratar-se de um ser inteligente pensante, que possui raciocínio e reflexão, e que se pode pensar a si próprio como o mesmo ser pensante em diferentes tempos e espaços; é-lhe possível fazer isto devido apenas a essa consciência que é inseparável do pensamento e, pelo que me parece, é essencial para este, sendo impossível para qualquer um compreender sem *apreender* que consegue compreender”. (Cf. John Locke, *Ensaio sobre o entendimento humano*. Vol. I, introd., notas, coord. da trad. Eduardo Abranches de Soveral; rev. da trad. Gualter Cunha, Ana Luísa Amaral. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, p. 443.) “We must consider what a person stands for; which, I think, is a thinking intelligent being that has a reason and reflection and can consider itself as itself, the same thinking thing in different times and places; which it does only by that consciousness which is inseparable from thinking and, as it seems to me, essential to it: it being impossible for anyone to perceive without perceiving that he does perceive”. Locke, *Essay*, II, 9. Cf. Charles Taylor, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge, 1989, pp. 143-76. Ed. bras.: Charles Taylor, *As fontes do self*. São Paulo, Loyola, 1997.

tampouco a recordação terá chance de ser tematizada¹¹. Quem se afastou dessas premissas filosóficas e definiu o sujeito essencialmente a partir da recordação foi John Locke. Seus discernimentos sobre a temporalidade da existência humana e a força sintetizadora da memória encontram-se no Segundo Livro de seu *Ensaio sobre o entendimento humano*, nos capítulos 10 e 27. Vale a pena apresentá-los aqui, porque configuram o pano de fundo da concepção romântica de identidade pela recordação¹².

Locke pertence aos teóricos da recordação que abandonam a tradição da *memoria*. Para ele, recordação não é uma técnica para evitar a disposição natural ao esquecimento. Para Locke, como já fora para Agostinho, recordar e esquecer não configuram oposição. O objeto da recordação está marcado pelo esquecimento, e o esquecimento torna-se um aspecto indelével do recordar; a recordação traz em si vestígios do esquecimento¹³.

Não obstante, parece acontecer uma constante oscilação de todas as nossas ideias, também das que se firmaram no mais fundo das memórias mais brilhantes. [...] Assim, as ideias de nossa juventude muitas vezes morrem antes de nós, como nossos filhos, muitas vezes; nosso espírito se parece então com uma sepultura da qual nos aproximamos e onde a lápide e o mármore ainda estão conservados, mas cuja inscrição está apagada pelo tempo e as figuras imaginéticas, desbotadas¹⁴.

11 O esquecimento singular do tempo e da recordação ainda distingue as representações filosóficas. Charles Taylor (cf. nota anterior), que descreveu de maneira ampla o surgimento do *self* no limiar da Era Moderna, baseia-se para tanto em conceitos como *mind*, *consciousness*, *hegemony of reason* ou *radical reflexivity*; *memory* não consta em sua terminologia. Não se reconhece o papel significativo que a recordação desempenha nas reflexões modernas sobre o *self*. Taylor tangencia furtivamente o problema da recordação em uma nota em que apenas destaca a absurdidade da posição de Locke (p. 543, n. 17).

12 Sobre o problema da identidade pessoal em geral e em Locke, em particular, ver Amélie Oksenberg Rorty (org.), *The Identities of Persons*. Berkeley/Los Angeles/Londres, 1976, princ. 4, II, pp. 67 ss., 139 ss. Consta excelente bibliografia.

13 Segundo Hobbes, há algo de podre nas recordações e produtos da imaginação. Nesse sentido ele fala de *decaying sense*. Sobre a história da reflexão acerca da imaginação, do Esclarecimento inglês até o Romantismo, ver Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt, 1991, pp. 296 ss. Ed. bras.: Wolfgang Iser, *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro, Eduerj, 1996.

14 “There seems to be a Constant decay of all our ideas, even those which are struck deepest and in minds the most retentive [...]. Thus the ideas as well as children of our youth often die before us; and our minds represent to us those tombs to which we are approaching: where, though the brass and marble remain, yet the inscriptions are effaced by time and the imagery moulders away.” (*Essay*, II, x, § 5); John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*. Vol. I. Ed. John W. Yolton. Londres, 1964.

A memória não é, para Locke, um recipiente hermético que seguramente protege seu conteúdo da dispersão. Recordar e esquecer interpenetram-se e transmutam-se sob a forma do declínio sorrateiro, do apagamento permanente das experiências dos sentidos e das noções no tempo. A memória não é uma fortaleza contra o tempo, ela é o sensor mais sensível para a mensuração do tempo, ou, nas palavras de Locke: a sepultura que carregamos em nós.

A mazela do tempo clama por terapia: recordação, continuidade e identidade tornam-se uma tarefa impreterível. O que resta além dos abismos do tempo e do esquecimento para perpetuar a ipseidade da pessoa como um ser racional?

O que parece criar dificuldades é o fato de essa consciência ser sempre interrompida por estados de esquecimento. Pois, em momento algum de nossa vida, somos capazes de vislumbrar de uma só vez o conjunto de todas as nossas ações. [...] Como se disse, em todos os casos em que nossa consciência é interrompida e perdemos de vista nosso eu, levantam-se dúvidas sobre sermos ou não a mesma coisa pensante, ou seja, a mesma substância¹⁵.

O sujeito cartesiano é enquanto pensa; o sujeito de Locke é enquanto se recorda. O eu não possui qualquer extensão objetiva nem uma continuidade incontestável. Mas ele logra, a partir de seu ponto no presente, tornar-se extenso como consciência retrospectiva ou prospectiva. Com ajuda da consciência, é possível apropriar-se de episódios anteriores da vida e integrá-los em um *self*. O que Locke chama de “consciência” é um produto da memória: força de integração no tempo, órgão do autocontrole, auto-organização e construção de si mesmo:

A consciência, à medida que apenas consiga expandir-se, até mesmo em direção ao tempo passado, unifica no tempo, e em uma e mesma pessoa, existências e ações muito distantes entre si. [...] Aquilo com que a consciência desse ser ora pensante logra unir-se perfaz a mesma pessoa e constitui com a consciência, e nada mais, esse mesmo eu. O eu atribui a si todas as ações daquele mesmo ser e as reconhece como próprias a si mesmo, no alcance dessa mesma consciência, mas não para além dela¹⁶.

15 “That which seem to make the difficulty is this: that this consciousness being interrupted always by forgetfulness, there being no moment of our lives wherein we have the whole train of all our past actions before our eyes in one view [...] I say, in all these cases, our consciousness being interrupted, and we losing sight of our past selves, doubts are raised whether we are the same thinking thing, i.e. the same substance, or no”. (Locke, *Essay*, II, XXVII, §10.)

16 “Consciousness, as far as ever it can be extended, should it be to ages past, unites existences and actions very remote in time into the same person [...] That with which the consciousness of this present thinking thing can join itself makes the same person and is one self with it,

Locke trabalhou um novo conceito de pessoa compatível com a forma social burguesa. Trata-se da construção da pessoa como sujeito de direito assegurado juridicamente em sua igualdade, sem exigência de quaisquer pressupostos, e como instância socialmente imputável e eticamente responsável. Paralelamente a seus escritos políticos, onde desenvolveu a gênese do indivíduo a partir dos conceitos de razão, trabalho e propriedade, Locke fundamenta o indivíduo filosoficamente a partir da consciência, da autorreflexão e da recordação. Podemos designar esse feito específico com uma expressão feliz de H. Weinrich: “a função da memória como ponte”. Nela Coleridge viu o significado central da recordação: “Não há regra mais importante, nem regra qualquer que seja mais produtiva em seus efeitos morais e lógicos que a regra de ligação da nossa consciência atual com o nosso passado — da separação de ambos surgem quase todos os erros nocivos [...]”, e isso tanto na educação como na estrutura da sociedade¹⁷. A gênese do novo sujeito da Era Moderna, proposta por Locke, é temporalmente significativa e carregada de recordação; a constituição do eu é a resultante de um ato produtivo e contínuo de aquisição de experiências passadas e possibilidades futuras.

A função de ponte que Locke atribui à memória não ficou sem contestação. Para Hume, ela nada mais é que uma mistificação inadmissível. Já que este define “identidade” como uma unidade invariável e ininterrupta, só pode negar a ideia de uma identidade pessoal. Indivíduos, e nisso ele concorda com Locke, não são tipos ou caracteres fixos, mas sim entes no tempo. Eles são entes demasiadamente variáveis e descontínuos, aos quais não se aplica qualquer fórmula metafísica de unidade, tal como “identidade”. Onde Locke fala de “identidades”, Hume fala de “ficções” que mascaram a variabilidade de estados¹⁸. Pois, para Hume, assim

and with nothing else, and so attributes to itself and owns all the actions of that thing as its own, as far as that consciousness reaches, and no further”. (Locke, *Essay*, II, XXVII, §§ 16 e 17.)

17 A citação provém de uma história da Lógica, que permaneceu inacabada (Alice D. Snyder, *Coleridge on Logic and Learning. With selections from the Unpublished Manuscripts*. New Haven, 1929, p. 60). Um contemporâneo de Locke, G. W. Leibniz, chamou a atenção para a função da memória como ponte. Sobre isso, ver O. G. Oexle, “Die Gegenwart...”, in K. Schmid (org.), *Gedächtnis...*, p. 99: “Em seus ‘Nouveaux essais sur l’entendement humain’, G. W. Leibniz [...] definiu a recordação como a força que une todo ente individual ao universo como um todo, que proporciona a todo presente ter em vista o futuro e estar carregado do passado, e que constitui também o indivíduo como algo idêntico a si mesmo.”

18 Locke distingue três tipos de identidade:

- identidade material da substância: identity depends on a mass of the same particles;
- identidade orgânica da alma: a continued organization preserves identity in the change of the material substance;
- identidade pessoal do *self*: a personal consciousness preserves identity in the change of immaterial substance. Hume chama essas três identidades de “ficções”: “Thus we feign the

que se investigasse em maiores detalhes a suposta identidade, ela se desfaria em diferença: os seres humanos “não são senão um feixe ou uma coleção de diferentes percepções, que se sucedem umas às outras com rapidez inconcebível, e estão em perpétuo fluxo e movimento”¹⁹.

O conceito que, de modo essencial, melhor define esse estado de coisas é diversidade, mais que identidade. Para o cético Hume, o indivíduo não é outra coisa que o cenário de uma rápida alternância de impressões, sensações e pensamentos. À força de integração da memória ele contrapõe a força de dispersão da mente. Sua famosa imagem para isso é o teatro: “A mente é como uma espécie de teatro, onde diversas percepções fazem sucessivamente sua aparição; passam, repassam, esvaem-se e misturam-se em uma infinita variedade de posições e situações”²⁰. Hume tem suas razões para assumir essa posição extremada no debate sobre recordação e identidade. Ele, que se entende como o Newton da filosofia, reivindica ter encontrado as unidades e leis da gravitação para o espírito. As unidades correspondem a “impressões” e “ideias”; sua forma de combinação e sucessão segue os princípios da similaridade, vizinhança e causalidade. Nesse modelo não há lugar para um princípio organizacional suplementar sob o nome identidade. A validade exclusiva das leis associativas postuladas por Hume é colocada em questão por uma função da memória como ponte, segundo postulado por Locke²¹. Quem realmente leva a sério o vínculo da identidade pessoal a uma sacramentação pela recordação não chega, segundo Hume, à unidade da pessoa, mas, pelo contrário, à sua condição fragmentária: “Quem pode me dizer, por exemplo, quais foram seus pensamentos e ações nos dias 1º de

continu'd existence of the perceptions of our senses, to remove the interruption; and run into the notion of a soul, and self, and substance, to disguise the variation”. David Hume, *A Treatise of Human Nature* (1739). Org. V. A. A. Selby-Bigge. Oxford, 1960, p. 254. Trad. bras.: “É assim que criamos a ficção da existência contínua das percepções de nossos sentidos, com o propósito de eliminar a descontinuidade; e chegamos à noção de uma alma, um eu e uma substância, para encobrir a variação”. Cf. David Hume, *Tratado da natureza humana: uma tentativa de introduzir o método experimental de raciocínio nos assuntos morais*. Livro I, Parte 4, Seção 6. Trad. Débora Danowski. 2ª ed. São Paulo, Editora Unesp, 2009, p. 287.

19 “they are nothing but a bundle or collection of different perceptions, which succeed each other with an inconceivable rapidity, and are in a perpetual flux and movement”. Ed. bras.: idem, op. cit., p. 285. No original, idem, op. cit., p. 252.

20 “The mind is a kind of theatre, where several perceptions successively make their appearance; pass, re-pass, glide away, and mingle in an infinite variety of postures and situations”. Ed. bras.: idem, op. cit., p. 285. No original, idem, op. cit., p. 253.

21 Em Hume, não se atribui à memória outras funções especiais; o que se faz, mais que isso, é subsumi-la sob as leis fundamentais do intelecto. A lei associativa do encadeamento causal, por exemplo, tem a mesma eficácia tanto dentro quanto fora dos limites da recordação pessoal.

janeiro de 1715, 11 de março de 1719 e 3 de agosto de 1733? Ou será que, apenas por ter se esquecido inteiramente dos incidentes ocorridos nesses dias, alguém afirmará que o eu presente não é a mesma pessoa que o eu daquele tempo?”²².

Hume de fato “desconstruiu” o conceito de identidade pessoal criado por Locke. Para os românticos, têm papel importante tanto o acesso construtivo ao problema da identidade quanto o acesso desconstrutivo.

William Wordsworth

Segundo pudemos constatar no capítulo sobre *fama*, nas sociedades com e sem escrita os poetas e historiadores foram órgãos da memória cultural. Sua tarefa, de Homero a Chrétien de Troyes e Spenser, passando por Píndaro e Virgílio, era eternizar nomes e atos, primeiro públicos, depois também privados, para tirá-los do esquecimento e ambientá-los na recordação como em sua própria casa. No tempo de Wordsworth, as funções da ficção e da história estão claramente separadas. Dali em diante, os poetas dividem as tarefas da memória cultural com os historiadores e ocupam-se de todos os acontecimentos dignos de memória que não ganham espaço nos livros de história. Para Wordsworth, cabe conferir memorabilidade, entre outras coisas, a nomes e acontecimentos da vida rural insignificante e rotineira:

*No little band of yet remembered names
Whom I, in perfect confidence, might hope
To summon back from lonesome banishment,
And make them inmates in the hearts of men
Now living, or to live in times to come*²³.

Não um monte de nomes honoráveis
Que confiante eu teria esperança
De resgatar do banimento solitário
E de novo alojar nos corações de gente
Que ora vive ou em breve viverá.

22 Ed. bras.: idem, op. cit., p. 294. No original, idem, op. cit., p. 262. “For how few of our past actions are there, of which we have any memory? Who can tell me, for instance, what were his thoughts and actions on the first of January 1715, the 11th of March 1719, and the 3rd of August 1733? Or will he affirm, because he has entirely forgot the incidents of these days, that the present self is not the same person with the self of that time?”

23 William Wordsworth, *Prelúdio*, 1805, I, pp. 172-6; ed. alemã: trad. Hermann Fischer, *Präludium oder das Reifen eines Dichters* [Prelúdio ou o amadurecimento de um poeta]. Stuttgart, 1974, p. 36.

Time, place and manners, “tempo, lugar e costumes”, é o que Wordsworth deseja tornar familiar na recordação das pessoas, sobretudo na vida que ele mesmo vivencia. Autobiografias e memórias foram escritas desde sempre, por razões religiosas ou outras razões pessoais, mas jamais, em parte alguma, haviam reivindicado uma tal validação representativa como a que decorre da escolha consciente de Wordsworth pelo gênero épico. No lugar de histórias genericamente vinculativas (como da tradição bíblica ou de sagas nacionais) entra agora em cena a estrutura de recordações individuais. Essa inovação sem precedente na escolha do tema manifesta-se fortemente na ausência de título da obra. *Prelude* é uma etiqueta póstuma; o título atribuído pelo próprio Wordsworth era: “Poem Title not yet fixed upon by William Wordsworth Addressed to S. T. Coleridge” [*Título do poema ainda não fixado por William Wordsworth dedicado a S. T. Coleridge*]. O anúncio do tema dizia: “um longo poema sobre a formação da minha própria mente”. Nesse épico, coincidem a fonte de inspiração, o objeto e a voz do narrador. O heroico é próprio ao gênero épico. E o heroico, no projeto de Wordsworth, é a vontade de autoconstituição autônoma e poética, de autogênese radical.

Wordsworth faz da construção da identidade pessoal seu projeto épico. Com isso, a recordação se torna para ele o *medium* mais importante. Recordação significa, para Wordsworth, primeiramente reflexividade, observação de si próprio no fluxo do tempo, flexão sobre si, divisão de si, duplicação de si. Como já ocorria nas autobiografias puritanas, o eu desdobra-se em um eu que recorda e outro que é recordado. Ambos se separam um do outro qualitativamente — agora não mais pela conversão moral, mas por meio do tempo. Pois pode-se resgatar o passado sem ao mesmo tempo perceber uma distância em si mesmo:

*So wide appears
The vacancy between me and those days
Which yet have such self-presence in my mind,
That, sometimes, when I think of it, I seem
Two consciousness, conscious of myself
And of some other Being*²⁴.

Parece tão distante
O vazio entre mim e aqueles dias
Ainda tão vivos e presentes em minha mente,
Que às vezes, quando penso neles, vislumbro
Duas consciências: uma de mim mesmo,
Outra de outro ser qualquer.

24 Idem, op. cit., II, pp. 28-33; ed. alemã, p. 54.

Tem-se a experiência da alteridade no próprio eu como dor, como mazela do tempo. A filosofia sensualista permite vislumbrar a recordação como uma forma pálida e atenuada da experiência originária. O que antes fora vivamente presente e presente limita-se, com o tempo, a “ser recordação, apenas”, segundo o monólogo shakespeariano poetizado por Peter Palitzsch:

*I am sad
At thought of raptures now for ever flown;
Even unto tears I sometimes could be sad
To think of, to read over, many a page,
Poems withal of name, which at that time
Did never fail to entrance me, and are now
Dead in my eyes, dead as a theatre
Fresh emptied of spectators*²⁵

Estou triste
Ao pensar nos êxtases que não voltam mais;
Lágrimas vêm banhar minha tristeza
Quando penso em páginas que li,
Poemas famosos que jamais falharam
Em enlevar meu espírito, e ora jazem
Nos meus olhos, mortos como um teatro
De que o público acaba de partir.

Não estamos longe do teatro do espírito de Hume: a permanente sucessão de imagens e noções imaginadas não permite *resgate* algum, repetição alguma, no sentido literal de reaver algo [*Wieder-Holung*]. Contra a experiência de perda não há o que a mnemotécnica possa fazer. A recordação ganha uma qualidade totalmente diferente; ela se aplica, na era da imprensa, cada vez menos à possibilidade de resgatar o saber e cada vez mais à possibilidade de recompor os sentimentos. Os signos estão disponíveis, as páginas no livro podem ser viradas e relidas, os lugares podem ser revisitados, mas as emoções relacionadas a isso no passado não se reapresentam de maneira automática. A recordação não é mais que um resquício tênue da experiência originária para a qual não há mais caminho de volta.

Por isso, a recordação romântica não é recomposição, mas substituição. Ela é a malha sugestiva a recobrir uma lacuna que se tornou evidente, um suplemento da imaginação poética. Wordsworth não compartilha a ilusão de que recordações

25 Idem, op. cit., V, pp. 568-75; ed. alemã, p. 132.

sejam reproduções confiáveis de coisas passadas. Ele não se permite diferenciar reprodução e projeção retrospectiva:

*O these and other kindred notices
I cannot say what portion is in truth
The naked recollection of that time,
And what may rather have been called to life
By after-meditation*²⁶.

Oh! Destas e doutras observações similares
Não posso dizer quantas são verdadeiras,
O mero resgate do que naquele tempo se deu,
Nem quantas ganharam vida mais tarde,
Frutos de meditação.

O teor de autenticidade que falta às recordações é compensado pelo teor de construtividade que elas adquirem. Em breve trataremos disso. A experiência e a identidade que se perdem de maneira drástica ao longo da vida devem ser reagregadas por meio da literatura. As imagens de Wordsworth para isso são a corrente e o arco-íris. A visão de uma continuidade, integridade e identidade próprias ao eu ao longo de diferentes etapas da vida e diferentes estágios de consciência assumiu em Wordsworth a forma irreal de um optativo:

*And I could wish my days to be
Bound each to each by natural piety*²⁷.

Eu desejaria ver meus dias
Ligados um ao outro pela devoção natural.

3. *Recollection*: recordação e imaginação

Há muito tempo que recordação e literatura estão intimamente ligadas. Thomasin von Zerclaere, autor de *O hóspede galês* (1215), uma obra doutrinária cortês sobre o bem-viver, fez de *memoria* e *imitatio* uma dupla de irmãs que

26 Idem, op. cit., III, pp. 645-8; ed. alemã, p. 92.

27 Idem, *The Poetical Works*. Vol. I, p. 226: "My heart leaps up when I behold".

corporificam diversos aspectos da memória. *Imaginatio* é uma força sensorial que por meio da percepção viva antecipa-se à recordação e depois vem em auxílio dela, quando se trata de resgatar os conteúdos recordados. *Memoria* corresponde à pura força de armazenamento; ela é comparada a um comerciante que sabe economizar e dispõe soberanamente de suas provisões²⁸. Os poetas são considerados especialistas dessa combinação de *memoria* e *imaginatio*. Eles pintam os feitos passados dos heróis "como se eles fossem atuais", o ouvinte escuta a aventura "como se ele a visse diante de si", como se diz em um outro texto do século XIII²⁹. A ficção encena recordação (coletiva) como atualidade

28 Sobre a imaginação diz-se o seguinte:

"si bringet die gedanke
zer dinge getat, die man lange
vor des niht gesehen hat.
daz kumt von der krefte rat
diu da Memorja ist genant.
Si habent vil nach ein amt,
wan si sint swester, die zwo,
Memorja und Imaginatio.
Imaginatio ir swester git,
swaz vor den ougen lit.
Memorja behalten kan
wol swaz ir swester e gewan".

Thomasin von Zerclaere, *Der Welsche Gast* [O hóspede galês], vv. 8805 ss. Cf. H. Wenzel, "Memoria und Mnemosyne in der höfischen Poetik", in D. Harth e A. Assmann (orgs.), *Mnemosyne, Formen und Funktionen kultureller Erinnerung* [Mnemosine, formas e funções da recordação cultural], Frankfurt, 1991, pp. 65 ss. Sobre o vínculo entre *memoria* e *imaginatio* na retórica clássica, cf. K. Dockhorn, "Macht und Wirkung der Rhetorik..." [Poder e efeito da retórica...], *Respublica Literaria* 2, pp. 102 ss., que também estabelece a ponte com Hobbes. O sensualista Hobbes estabelece uma distinção entre a presença da impressão sensorial e sua representação como retrato mental. "Imagination therefore is nothing but decaying sense [...] when we would express the decay, and signifie that the Sense is fading, old and past, it is called Memory. So that Imagination and Memory, are but one thing, which for divers considerations hath divers names." [Trad. bras.: "A imaginação nada mais é, portanto, que uma sensação em declínio. [...] Quando queremos exprimir o declínio e significar que a sensação é evanescente, antiga e passada, denomina-se memória. Assim, a imaginação e a memória são uma e mesma coisa, que, por várias razões, tem nomes diferentes." (Cf. Thomas Hobbes, *Leviatã: ou matéria, forma e poder de uma república eclesiástica e civil*. Org. por Richard Tuck. Trad. João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo, Martins Fontes, 2003. Capítulo II — Da Memória)]. Hume retoma a distinção entre *memory* e *imagination* como "formas decaídas de impressões sensoriais". Ao passo que a imaginação designa o estágio final da ideia pura, a recordação conserva "a considerable degree of its first vivacity". *Treatise*, I, 1, 3; S. 8.

29 H. Wenzel, in A. Assman e D. Harth (orgs.), *Mnemosyne...*, p. 66.

fingida, traz de volta ao presente o passado (partilhado), como que com uma varinha de condão.

No poema épico romântico de Wordsworth, a recordação desempenha o papel da musa. O que diferencia Wordsworth de um autor como Proust é a manutenção da soberania no ato do recordar poético. Sua musa (quase) não deixa espaço algum para o poder do *insight* contingente, do impulso involuntário, da associação errante. A recordação é um procedimento poético controlado em que *memoria* e *imaginatio* se interpenetram.

A *recollection* de Wordsworth afasta-se do modelo trifásico corrente quanto ao sistema artificial de armazenamento. Esse sistema, apesar da disseminação de outros modelos, também na psicologia da memória, ainda desempenha um certo papel³⁰.

– *Primeira fase (take in)* – é a percepção sensorial; ela ingressa na recordação sob a condição de que ou é contundente e intensa ou repetitiva e corrente.

– *Segunda fase (storage)* – a recordação destemporalizada fica guardada no armazenador da *memoria*.

– *Terceira fase (retrieval)* – resgate e presentificação; a percepção sensorial retorna como uma recordação ressensorializada.

No modelo trifásico de Wordsworth também ocupa o primeiro lugar a fase da percepção, mais especificamente como “o transbordar espontâneo de sentimentos intensos”³¹. Aqui nos encontramos no presente exclusivo, que foi chamado por Hölderlin de “bem-aventurado autoesquecimento”. Para Wordsworth, ele estava relacionado à ausência de linguagem, e o poeta o viu corporificado sobretudo em crianças. Essa fase precede a dinâmica da recordação e em princípio jamais poderá ser resgatada.

Com a segunda fase, surgem tempo e linguagem. O processo criativo começa com o voltar-se para trás, com a retrospectiva: “It takes its origin from emotion recollected in tranquillity” [Ele tem origem na emoção rememorada em meio à tranquilidade]³². Aqui não apenas se resgata algo, mas algo se reelabora. Uma nova emoção surge da ligação entre a sensação originária e a recordação que se agrega a ela. Assim como a sensação constituiu a base para a gênese da emoção, a emoção torna-se a base para a gênese do poema. Não há caminho mais direto entre a poesia e a vida. Pois o poema não é feito de sensações, mas de recordações.

30 Cf. Alan Baddeley, “The Psychology of Remembering and Forgetting”, in Thomas Butler (org.), *Memory. History, Culture and the Mind*. Oxford, 1989, p. 51.

31 William Wordsworth, Prefácio à segunda edição de “Lyrical Ballads”, in *Poetical Works*. Vol. 2, pp. 384-404; o trecho citado está na p. 400.

32 Idem, op. cit., p. 400.

Na terceira fase, gera-se uma nova emoção com base na recordação: “The emotion is contemplated till, by a species of re-action, the tranquillity gradually disappears, and an emotion, kindred to that which was before the subject of contemplation, is gradually produced, and does itself actually exist in the mind” [Contempla-se a emoção até que, sob uma espécie de re-ação, a tranquilidade gradualmente desaparece, e produz-se, também gradualmente, uma emoção vinculada ao que antes era objeto de contemplação, até que ela mesma, a emoção, passe a existir na mente, no momento presente]³³. Em lugar do primeiro presente que se perdeu, surge um “presente secundário”, criado. A vida, a primeira fase, escapa da intervenção do poeta. Seu material são recordações que inevitavelmente perderam parte de sua vitalidade e frescor em face das sensações originárias, que podem ser superadas conscientemente no processo da contemplação poética e ocupadas por novas emoções³⁴.

O modelo trifásico de Wordsworth rompe com a concepção da memória como armazenador. Distancia-se da noção de registrar, conservar, resgatar e, ao contrário, assume o pressuposto da perda irrecuperável e da recriação suplementar. Esse modelo da recordação existe sob o signo da “condição póstera” [*Nachträglichkeit*]. Freud cunhou esse conceito para designar sua descoberta de que as percepções só são mesmo interpretadas no ato da recordação, o que pode acontecer anos ou décadas depois. A recordação não é reflexo passivo de reconstituição, mas ato produtivo de uma nova percepção. Foi por isso que Freud denominou de “reescrita” a ativação de vestígios da recordação. Recordar e esquecer têm em comum a “condição póstera”. A privação do “original” conduz, em Freud, às reescritas; em Wordsworth, a cenários imaginários da *recollection*³⁵. A

33 Idem, op. cit., pp. 400 ss.

34 No prefácio das “Lyrical Ballads” (1798), redigidas em parceria com Coleridge, o poeta é assinalado por sua capacidade de autoestimulação. Sobre as estimulações externas, ele afirma que é “habitually impelled to create them where he does not find them” [“habitualmente impelido a criá-las onde ele não as encontra”]. Além disso, ele possuiria “a disposition to be affected more than other men by absent things as if they were present; an ability of conjuring up in himself passions” [“uma disposição de ser atingido, mais do que qualquer outro homem, por coisas ausentes, como se elas estivessem presentes; uma habilidade de invocar paixões nele mesmo”]. (Wordsworth, *Prefácio*, p. 393.) K. Dockhorn aponta aí um paralelo com a recomendação proposta por Schiller: “Pode-se fazer poesia a partir da recordação suave e evanescente, porém jamais sob o domínio imediato dos afetos, que cabe ao poeta tornar sensíveis para nós.” (p. 101)

35 Sobre isso, ver Jacques Derrida, *Grammatologie*. Frankfurt, 1974, p. 109: O texto não presente é “formado de arquivos, que sempre são reescrituras. [...] Tudo tem início com a reprodução. Isso sempre se denomina precipitação de um sentido adicional, que nunca esteve presente, e cuja presença significativa é sempre reconstruída em momento posterior, no depois que se volta ao antes”.

imaginação literária oferece como suplemento o que a vida sempre trata de retirar: o presente.

Volubilidade, perda e sucessividade no tempo são para Wordsworth marcas da *conditio humana*. Enquanto a natureza é divina e efêmera, em princípio a cultura está ameaçada pela decadência e perda irreversível. No início do 5º Livro do *Prelúdio*, o poeta formulou a ideia de que a natureza, após uma catástrofe, regenera-se como que por obra de mão milagrosa. Para o ser humano, por sua vez, não há esperança comparável de uma renovação que se dê por si mesma. Ele é um ser dependente da tradição; o que ele cria, concebe, redige literariamente está prontamente ameaçado pelo esquecimento. Wordsworth tem diante de si uma visão melancólica: um homem perdeu a cultura e a memória; além disso, está condenado a sobreviver a si mesmo. Em meio a essa melancolia moderna de um esvaziamento da cultura, ainda recorre à velha melancolia, que se apresenta sob a forma de uma citação do Soneto LXIV de Shakespeare:

Man

*As long as he shall be the child of earth,
Might almost "weep to have" what he may lose,
Nor be himself extinguished, but survive
Abject, depressed, forlorn, disconsolate*³⁶.

O homem

Enquanto for um filho desta terra
Vai prantejar por possuir o que pode perder,
Não por desaparecer ele mesmo, mas por sobreviver
Degradante, rebaixado, perdido, desconsolado.

4. *Anamnesis*: espelhamentos místicos

A recordação romântica é ambivalente: é ao mesmo tempo a arma que provoca a mazela do tempo e o medicamento com que se trata a mazela. Com auxílio da *recollection*, da recordação que em momento posterior oferece um suplemento, pode-se atenuar a mazela, mas curá-la não. A força da cura cabe a outra forma de recordação, que está tão purificada dos vestígios do tempo quanto dos traços subjetivos e ativos da imaginação. Essa forma de recordação, que denomino anamnese, é o Outro da recordação. É a força passiva, receptiva,

36 *Prelúdio*, 1805, V, pp. 24-8; ed. alemã, p. 114.

mística — “feminina”, por assim dizer — como contraparte da força “masculina” da imaginação.

A anamnese prescinde de dispor ativamente: seus “momentos eternos” irrompem de maneira tão imprevisível quanto descontrolada e rasgam fendas na tessitura fortemente intencional da identidade composta pelas recordações. A irrupção horizontal das experiências místicas interrompe o texto contínuo da autoconstituição poética. Em *Tintern Abbey* descreve-se um tal momento de transição:

*that serene and blessed mood,
In which the affections gently lead us on, —
Until, the breath of this corporal frame
And even the motion of our human blood
Almost suspended, we are laid asleep
In body, and become a living soul:
While with an eye made quiet by the power
Of harmony, and the deep power of joy,
We see into the life of things.* [vv. 41-9]

quando chega aquele clima sereno e abençoado
Em que os sentimentos nos poupam de tormentos
Até que a respiração do nosso corpo quase cesse
E a movência do sangue humano de todos nós
Quase tenha fim, nosso físico adormeça
E nos tornemos não mais que alma vivente:
Aí é que nosso olhar sereno, pleno do poder
Da harmonia e da força da alegria, volta-se cedo
Para a vida das coisas.

O olho apaziguado não lança mais olhares, torna-se o portão de assalto de algo que não se deixa mais enxergar, apenas ver. O olho acalmado ou a superfície do lago, lisa como espelho, são reformulações para designar o estado místico da alma. Esse estado se desenvolve em uma sequência de fases:

- suspensão da gravidade, perda da consciência desperta, transição para um estado de flutuação;
- relaxamento, expansão da alma ao máximo de exterioridade;
- embotamento, silêncio crescente e pleno aquietamento;
- contato entre ser humano e natureza, imersão do divino na alma.

Dois novos exemplos disso, de *Prelúdio*. O primeiro:

*Oh, then, the calm
And dead still water lay upon my mind
Even with a weight of pleasure, and the sky,
Never before so beautiful, sank down
Into my heart, and held me like a dream.*

Oh! E então, morbidamente calma
A água pesou sobre mim
Opressiva como o prazer, e o céu,
Lindo como nunca, caiu sobre minha alma
E aprisionou-me como um sonho³⁷.

O segundo exemplo erige um memorial a um menino que cresceu em meio à natureza e morreu aos 12 anos de idade. Ele conseguia imitar tão bem as vozes das corujas que elas se envolviam com ele em uma brincadeira, supondo nele o eco dos sons que emitiam. Certa vez, quando começaram a se estender as pausas no silêncio em suspenso, aconteceu o seguinte:

*Then sometimes, in that silence while he hung
Listening, a gentle shock of mild surprise
Has carried far into his heart the voice
Of mountain torrents; or the visible scene
Would enter unawares into his mind,
With all its solemn imagery, its rocks,
Its woods, and that uncertain heaven, received
Into the bosom of the steady lake.*

Certa vez, nesse silêncio, enquanto ele ouvia
Atento, um sobressalto pela surpresa tênue
Arrastou para dentro do coração dele a voz
Das torrentes da montanha; ou os arredores visíveis
Entrariam despercebidos por sua mente
Com todas as imagens solenes, suas rochas,
Florestas, e esse céu indefinido, que o lago
Recebeu silente no regaço de si mesmo³⁸.

37 *Prelúdio* 1805, II, pp. 176-80, ed. alemã, p. 59. Cf. também *Prelúdio*, 1805, III, pp. 135-8. Paul de Man, que se apropria de alguns desses trechos, apresenta sua leitura como testemunhos do dilema da consciência de ser "an endlessly precarious state of suspension", um estado que a todo momento pode levar à perda dos sentidos; nesse contexto: "the fall into death". (*The Rhetoric of Romanticism*. Nova York, 1984, p. 54).

38 *Prelúdio*, 1805, V, pp. 406-13. Cabe perguntar de que maneira é simplesmente possível transmitir experiências como essas em terceira pessoa. De onde o poeta pode saber tais coisas? De

Estes são momentos da *schechinah*, da acomodação do divino na alma humana. São momentos de puro presente, nos quais a mazela do tempo está curada. Nesses momentos recebem-se marcas que se fixam mais fundo e mais indiretamente que qualquer outra coisa condenada a migrar para a condição póstera das recordações. A presença real da *schechinah* é associada por Wordsworth às crianças, que detêm os direitos civis da natureza. Nelas o poeta vê o Outro de si mesmo: a anamnese perdida e mais original, que inapelavelmente libera a subjetividade de seus limites. Vê nelas algo que sua técnica poética apenas substitui, sem conseguir grafar diretamente na alma, mas no papel apenas.

A mazela do tempo é a versão romântica do *status* que decaiu. Esse *status* consiste no descarte de uma forma de duração própria da natureza. Esse mergulho no tempo significa alienação. A cada teoria da alienação pertence uma visão salvífica de unidade. A gnose figurou o mito dessa teoria como drama entre o esquecer e o recordar. Duas recordações conflitantes lutam uma contra a outra: uma que desindividualiza e é participação no divino, outra que individualiza e necessariamente aborda o ser humano em sua viagem pela vida. A segunda recordação é o esquecimento da primeira; a recordação divina é radicalmente obscura e recalçada pela que se adquire na vida terrena. Gnose nada significa senão reconstrução da primeira recordação, reencontro de seus vestígios baços.

No limiar da Era Moderna, ideias gnósticas provocavam desvios. Colocavam em questão o projeto da Modernidade. Locke empenhou-se por refutar doutrinas como a da anamnese ou a da reencarnação, porque concepções como essas se interpunham à consolidação da pessoa burguesa. Individualidade e identidade, unicidade e imputabilidade passaram a ser exigências sociais e políticas imprescindíveis. Qualquer desvio desse *self* em direção à desindividualização minava o conceito moderno de identidade.

Duas a três gerações mais tarde, os princípios pelos quais Locke lutava haviam se tornado realidade social. Entretanto, nesse ínterim, eles também haviam revelado seu lado negativo como individualismo voltado à propriedade. A sociedade que Locke projetara havia se desmascarado como uma sociedade de egoístas. Sob essas condições surgiram novos problemas: a domesticação do proveito

fato existe uma versão mais antiga desses versos, em primeira pessoa, que são parte da primeira camada do *Prelúdio*. É bastante significativa a transposição dessa experiência a uma criança, da qual nada se sabe, a não ser que morre antes de desenvolver em si mesma a consciência enquanto uma instância própria. A anamnese radical pertence à criança; ela não a deixa desenvolver-se nem preservar. O poeta, de sua parte, sobrevive à morte do "boy of Winander". Para o poeta a anamnese é indireta e acessível tão somente por meio da retrospectiva e meditação que perpassam a sepultura. Sobre isso, ver Geoffrey Hartman, *Wordsworth's Poetry 1787-1814*. New Haven/Londres, 1971, pp. 19-22.

próprio, a força social que vincula indivíduos, a superação metafísica da alienação e do isolamento³⁹. Wordsworth procurou superar a solidão social por meio de sua teoria dos "habits"⁴⁰, e a solidão metafísica por meio de sua teoria da anamnese.

Em parte os românticos voltaram a dissolver os contornos que o Esclarecimento conferiu ao ser humano enquanto *self*, enquanto sujeito. Ao passo que o conceito moderno de razão conduz à gênese do *self*, o conceito de alma⁴¹ revitalizado pelo Romantismo conduz a um cerne divino e transindividual da pessoa, a um não *self*. O projeto empírico de Locke do ser humano como *self* situa-lo como ser social em um mundo que se moderniza com rapidez. De outra parte, a visão espiritual do ser humano como alma, defendida por Wordsworth, pretende ligá-lo a suas origens divinas, transindividuais. Locke concebe-se como fundador moderno do saber, Wordsworth como profeta de uma sabedoria perdida. Quem indica o caminho até ela é a anamnese, que conhecemos enquanto face inversa da *recollection*. O percurso de Locke que conduz da peregrinação da alma à *tabula rasa* é refeito por Wordsworth em direção contrária. Sem pejo algum, o empirismo sensualista situa o saber no confiável terreno da experiência. A isso Wordsworth contrapôs uma teoria da anamnese que encontrou seu monumento poético na famosa *Ode da imortalidade*, de autoria dele.⁴² A ode de Wordsworth

39 Um exemplo: amor, um conceito que de qualquer modo se menciona na obra de Locke sob a categoria *desires*, subordinado aos estados de espírito individuais de prazer e dor; torna-se uma palavra mágica do Romantismo em geral e um conceito-chave na obra *Prelúdio*, em especial. O conceito está para a imagem utópica — e mesmo religiosa, pode-se dizer — que se opõe a tudo que se encontra faticamente em desordem na sociedade.

40 A teoria dos "habits", assim como a teoria da anamnese, visa ao desligamento da recordação e à produção de continuidade e simultaneidade. A natureza, que Wordsworth tinha o tempo todo diante de seus olhos ("The scenes... Remained in their substantial lineaments / Depicted on the brain, and to the eye / Were visible, a daily sight" ["As cenas... Permaneciam em suas feições substanciais / Figuradas no cérebro, e para o olho / eram visíveis, uma paisagem diária"]), transforma-se não em recordação, mas em uma parte permanente e substancial dele mesmo ("... did at length / Become habitually dear, and all / Their hues and forms were by invisible links / Allied to the affections" ["... depois de longo tempo / Tornaram-se habitualmente queridas, e todas / Suas nuances e formas foram por elos invisíveis / Feitas aliadas aos afetos"]), *Prelúdio*, 1805, I, pp. 637-40).

41 Esse conceito de alma é pagão helenístico e provém da tradição gnóstica, hermética, neoplatônica. Seu renascimento ocorreu no neoplatonismo da academia florentina, que também teve reflexos na Inglaterra (Cambridge Platonists). Foi de lá que Wordsworth pôde ter acesso a essa tradição. Sobre o assunto, ver Aleida Assmann. "Werden was wir waren". *Anmerkungen zur Geschichte der Kindheitsidee* ["Tornamo-nos o que fomos. Observações sobre a história da ideia da infância"], *Antike und Abendland*, n° 29, 1978.

42 Como modelo contrastivo em relação ao mito da infância de Wordsworth, cf. Locke, *Essay*, II, I, p. 6: "He that attentively considers the state of a child, at his first coming into the

encena o drama gnóstico de esquecer e recordar. Ele o aplica ao espectro da vida individual, em que a criança é sábia, divina, próxima à natureza, e o adulto, por outro lado, é ciente, socializado e "decaído". No ser humano que se torna adulto, rompe-se inapelavelmente o liame tênue, a ligação com o divino, o que confere àquele estado perdido uma aura de san(t)idade.

O que vale para a pessoa vale também para a linguagem. Locke, no terceiro livro de seu ensaio, mostrou em que medida todo saber está essencialmente fundado na linguagem. Wordsworth e os românticos movem seu olhar, da linguagem humana à linguagem da natureza; tornam transparentes as convenções sociais que se aplicam às condições metafísicas. As epifanias nas quais o ser humano se transforma em testemunha do divino, Wordsworth e sua geração denominam-nas "sublimes". O que a natureza tem a comunicar nesses momentos especiais tem mais a ver com teologia que com ciências naturais. A natureza torna-se escritura, escritura sagrada que fala de coisas últimas e primeiras. Os Alpes, por exemplo, são para ele e sua geração

*Characters of the great Apocalypse,
The types and symbols of Eternity,
Of first, and last, and midst, and without end.*

Sinais do grande Apocalipse,
Os tipos e símbolos da Eternidade,
Do princípio e coisas últimas,
Do meio e do que não tem fim⁴³.

A noção de anamnese e o conceito do sublime têm algo em comum: marcam a ultrapassagem do limite entre este mundo e o outro. Nos dois casos trata-se de experiências de transcendência em que "o ônus da terra" é deixado de lado, vai-se além da consciência e dissolvem-se os contornos do *self*. Nos momentos da anamnese abre-se a cortina, e o olhar pode dirigir-se sem amarras ao fundamento da existência terrena:

*Our destiny, our nature, and our home
Is with infinitude, and only there*

world, will have little reason to think him stored with plenty of ideas, that are to be the matter of his future knowledge". Trad. bras.: "Quem quer que considere atentamente o estado de uma criança quando vem ao mundo terá pouco fundamento para a julgar dotada da grande quantidade de ideias que hão de constituir a matéria do seu futuro conhecimento". John Locke, *Ensaio sobre o entendimento humano*, p. 109.

43 *Prelúdio*, 1805, VI, pp. 570-2; ed. alemã, p. 162.

Nosso destino, nossa natureza e nosso lar,
Tudo está com o infinito e somente lá⁴⁴.

Partimos da hipótese de que na mesma medida em que a memória supraindividual empalidece, novas formas na memória vêm à tona. Já há em Locke um louvor geral da memória individual como instância da constituição da pessoa. Nessa via, os românticos avançaram bastante. Na fase da história assustadoramente acelerada, conferiram nova ênfase à experiência do teor temporal e efemeridade da vida humana. Como nas histórias de Shakespeare, também na poesia de Wordsworth a recordação desempenha um papel central, seja como instrumento da unificação de momentos significativos, seja como instrumento de autoconstituição. Wordsworth tirou conclusões poéticas de seu discernimento quanto ao fato de que o indivíduo cria a si mesmo com a matéria das recordações e com a força da imaginação. "Each man is a memory to himself" [Cada um, para si, é memória de si mesmo] (*Prelúdio*, 1805, III, p. 189) — ele fez dessa convicção o princípio de sua práxis artística: "A traveler I am, / And all my tale is of myself" ["Um viajante sou, / E todas as minhas histórias são de mim"] (*Prelúdio* 1805, III, pp. 196 ss.). O *Prelúdio* é o projeto (heroico) de uma autobiografia como autogênese. Ele não tira mais seu elá da prova puritana da consciência, mas da força poética da imaginação. O poema *Memory* recorda que um resíduo de culpa oculto também impulsiona o trabalho poético de recordação.

As recordações da *recollection*, que a imaginação vem auxiliar, permanecem sob o signo do tempo. Elas se notabilizam por marcas tênues, vestígios empalidecidos e perigo constante de perda. Contra essa erosão do tempo as estratégias da mnemotécnica não prestam grande ajuda, mas talvez as da imaginação sim. As emoções, que não se conservam nem se deixam reconstruir, podem ser recriadas sob as condições da posteridade e, assim, revestidas da roupagem de uma segunda vivacidade, suplementar.

A anamnese ekstática põe em evidência, em si mesma, o lado inverso da imaginação ativa, masculina. Ela marca o ponto em que o projeto (heroico/híbrido) da autogênese recai em inconsciência e autossupressão. Abre-se o horizonte fechado da consciência subjetiva, e tornam-se visíveis os pontos de contato com um outro mundo, um outro *self*. O *self* romântico dissolve-se no *self* maior, que constitui a alma desindividualizada. *Recollection* e anamnese, *self* e alma, não se excluem em hipótese alguma, mas condicionam-se mutuamente: eis o que o exemplo de Wordsworth demonstra. E é plenamente possível ver nessa dialética romântica a antecipação de uma outra dialética a que retornaremos em breve, a saber: a que se estabelece entre as recordações arbitrária e não arbitrária.

44 Idem, op. cit., pp. 538-9; ed. alemã, p. 161.

V

Caixas mnemônicas*

Tal como na vida, também na leitura
o homem só tem uns poucos amigos de coração, testados
e aprovados.

(J. G. Herder, *Cartas sobre a promoção da humanidade*)

A investigação de espaços da recordação conduz-nos não apenas à questão do aclaramento e da modelação de horizontes do passado que, sob determinadas condições do presente, alicerçam o futuro. Mais que isso, há em cada uma das três partes deste estudo ao menos um capítulo que se ocupa da concretização espacial da recordação. A seguir trataremos do lugar de conservação de documentos importantes. Há para a memória espaços móveis e imóveis. Ao contrário do arquivo, a que nos dedicaremos mais tarde, a caixa é um espaço móvel e estritamente limitado. Na Idade Média utilizavam-se arcas cobertas com folhas de ferro para guardar certidões de pergaminho e falava-se então de "câmaras do tesouro". À palavra latina *arca* corresponde em alemão *Kiste* [caixa] e em geral pode ser mais bem evocada pela palavra *Arche*. A arca de Noé tornou disponível um espaço de armazenamento seguro, mas impôs aos que pretendiam ser nela acolhidos condições rigorosas para a seleção de quem mereceria uma vaga. Em face do aniquilamento da criação só podiam entrar nela duas criaturas de cada espécie. A arca de Noé é um microcosmo, um mundo em formato miniatura. Quanto mais escassa a vaga, e quanto mais limitado o conteúdo, tanto maior é o valor deste último. Enquanto os israelitas atravessavam o deserto, levavam consigo em uma caixa — a arca da Aliança — as tábuas da lei entregues por Deus a Moisés. Quando Enéas saiu de Troia com a cidade em chamas, trouxe sobre os ombros não apenas seu velho pai, mas também "o bem divino, os penates dos patriarcas"¹.

* Tradução: Paulo Soethe.

1 Enéas, *Virgílio*, Livro 2, 717. É notável que Enéas não possa tocar os penates, estatuas dos deuses domésticos, até que as mãos do lutador sejam purificadas ritualmente. Desse modo é que se deve imaginar o construto como dotado de três andares: Enéas carrega Anquises e este, por sua vez, carrega os penates.

Recipientes transportáveis como estes prestam-se a servir como imagens do refinamento da memória cultural. A seguir, serão colocadas lado a lado três imagens desse tipo, vindas de diferentes momentos históricos: a Arca de Noé, de Hugo de São Vitor, do século XII; a caixinha [*Kästchen*] de Dario, segundo a figuração que dela faz o poeta Heinrich Heine, no século XIX; e por fim a caixa de livros de um conto de E. M. Forster, escrito por volta de 1900. A representação desses recipientes mnemônicos deve ser ilustrativa para o problema central da seleção na memória cultural.

1. A memória como arca — A mnemotécnica cristã de Hugo de São Vitor

No mundo medieval atribuía-se grande importância à leitura enquanto atividade curativa, coligadora e pedagógica, centralmente ligada à vida dos monges. Treinava-se a leitura como uma arte da meditação praticada por via metódica. A leitura só pôde assumir tal importância ao ver-se bem alicerçada pela memória. A Sagrada Escritura exigia uma arte de ler bastante peculiar. Hugo comparava-a com um espaço de ressonância em que o significado de cada som advém da harmonia do todo. Entretanto, para que de fato se pudesse ouvir o todo em cada lugar nesse espaço, necessitava-se de um treinamento especial, que Hugo tratou de buscar nas técnicas mnemônicas da Antiguidade.

A arte da memória da Antiguidade estava ancorada no espaço público da cidade. A importância da fala pública estava diretamente ligada à importância da arte da memória. Em Roma, esta se ampliou, indo da política para a esfera jurídica. Quintiliano (35-100 d.C.) destinou a juristas seu manual sobre a arte da memória. No início, o cristianismo não encontrou uso que pudesse fazer da mnemotécnica antiga. Os patriarcas da Igreja negligenciaram a arte da memória, pois tinham pouco interesse em retórica e na cultura política do falar em público. Não dedicavam grande atenção à redação e à declamação de textos próprios, mas sim à leitura da Sagrada Escritura. Estavam em primeiro plano a presentificação litúrgica do texto sagrado e sua perscrutação interpretativa, atividades às quais a mnemotécnica antiga tinha pouca ajuda a oferecer.

O renascimento da mnemotécnica no século XII coincidiu, entre outras coisas, com o pendor enciclopédico dessa época. Empreendiam-se esforços para reunir, organizar e harmonizar os acervos de conhecimento herdados até ali. Hugo, nesse renascimento da arte da memória, contribuiu com dois escritos mnemotécnicos: *De tribus maximis circumstantiis gestorum* e *De arca Noe*

moralis. Os beneficiários dessas obras não são os políticos ou os juristas; são os monges, que ele iniciou não na arte do falar espontâneo, mas naquela da “leitura memorial”. Com seu uso cristão, Hugo coloca a mnemotécnica da Antiguidade a serviço de uma memória cultural fundadora de identidade.

No primeiro escrito, Hugo aborda a mnemotécnica antiga clássica a partir de seus modelos de ordenação espacial e de orientação segundo a conquista de uma visão interior. Nas palavras a seguir, que dirige a alunos jovens, ele transpõe princípios básicos da mnemotécnica antiga ao procedimento da leitura:

Meu filho. A sabedoria é um tesouro, e teu coração é o lugar para guardá-lo. Se tu aprendes a sabedoria, colecionas tesouros preciosos; são tesouros imortais que jamais perdem seu brilho. Há muitos tipos de sabedoria, e na arca de teu coração há muitos esconderijos: para ouro, prata, pedras preciosas... Tu precisas aprender a discernir esses lugares, saber que coisas devem ficar aqui, que coisas lá... Faze como o trocador de dinheiro no mercado, cuja mão retira da bolsa certa a moeda certa, sem hesitar².

Nesse conselho prevalece o princípio básico da mnemotécnica antiga, a ordenação espacial, que se pode resumir sob a seguinte formulação retórica: “*Confusio* é a mãe da ignorância e do esquecimento [*Vergeßlichkeit*], *discretio* faz brilhar a inteligência e fortalece a capacidade de lembrar-se”³. Isso quer dizer que um espaço imaginado deve ser estruturado de tal forma que ele acolha o maior número possível de registros de memória com marca inequívoca de localização, e possa novamente evocá-los mediante um comando. Surge assim uma arquitetura mnemônica imaginária, uma topografia intelectual em que o aprendiz possa sentir-se em casa e situar-se nela sem esforço, tal como se dá com o trocador de dinheiro em suas diversas bolsas. Mary Carruthers, que em seu livro sobre a arte da memória medieval se dedica de modo especial às metáforas da memória, menciona entre os diversos recipientes sagrados e profanos também a bolsa do trocador de dinheiro evocada por Hugo⁴.

2 Hugo, “De tribus maximis circumstantiis gestorum”, William M. Green (ed.), *Speculum* 18 (1943), pp. 483-93; cit. cf. Ivan Illich, *Im Weinberg des Texters. Als das Schriftbild der Moderne entstand* [Na videira do produtor de textos. Quando surgiu a imagem da escrita na modernidade]. Frankfurt, 1991, p. 39.

3 Hugo, cit. p. Ivan Illich, “Von der Prägung des Er-Innernen durch das Schriftbild. Überlegungen zur Arche Noah des Hugi von St. Victor” [Sobre a cunhagem da re-cordação com a imagem gráfica. Reflexões sobre a Arca de Noé, de Hugo de São Vitor], in A. Assmann e D. Harth (orgs.), *Mnemosyne, Formen und Funktionen kultureller Erinnerung* [Mnemosine, formas e funções da recordação cultural]. Frankfurt, 1991, pp. 48-56; o trecho citado está na p. 49.

4 Mary Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge, 1990, p. 39. Podemos comparar o saco de dinheiro de Hugo às caixas de metal em formato

A palavra *thesaurus*, “(arca do) tesouro”, é ambígua; refere-se tanto ao conteúdo quanto ao recipiente. No caso do saco de dinheiro, há uma clara discrepância entre o valor do recipiente e o do conteúdo; quando o conteúdo é sagrado, no entanto, também o invólucro se torna mais valioso. Isso se aplica de modo especial ao escrínio (*scrinium*), no qual se guardam um aparelho litúrgico valioso, escrituras sagradas, livros e relíquias. Aqui o conceito central, no entanto, é o de “arca”. Como “arca” se entende uma caixa de madeira na qual se transportam objetos de valor. Como essas arcas, via de regra, continham livros, também podiam ser vistas como bibliotecas móveis. Antes de se instalarem bibliotecas maiores nos mosteiros, essas caixas de livros eram “bibliotecas *in nuce*”. Pelo nexos estreito entre livro e caixa, a arca tornou-se a metáfora-chave da memória. Hugo, cuja arte mnemônica se firma sob o signo da leitura monástica, concebe a memória como um recipiente para o saber que se deve coligir e preservar. O saber concebível como nexos e passível de memorização denomina-se sabedoria, e o coração, enquanto sede da memória, é a arca dessa sabedoria. João de Salisbury descreveu a memória como “um tipo de armário espiritual para guardar livros, um refúgio seguro e confiável para as percepções”⁵.

Quando se descreve o coração como *arca sapientiae*, isso significa que se deve confeccionar o móvel de maneira bastante cuidadosa. O adestramento da memória ao longo de toda a vida assemelha-se à confecção dessa arca. Em Hugo de São Vitor, como cultor cristão da memória, a palavra “arca” assume também outra nuance. Ela se associa à arca que Deus mandou Noé construir quando a maré subiu e, ainda, à arca da aliança na qual se acondicionaram as tábuas mosaicas da lei. Hugo, que na imagem dessa arca faz confluir leitura bíblica, aconselhamento moral e adestramento da memória, escreve sobre esse seu móvel: “Dou-te como modelo da edificação moral a arca de Noé. Sua visão pode orientar-se externamente de acordo com ela, enquanto no interior a alma vai sendo confeccionada segundo sua imagem”⁶.

A arca sobre a qual Hugo escreve é uma estrutura de três pavimentos, de acordo com os três níveis da exegese: sobre a arca de Noé histórica paira a arca da Igreja de Cristo, e esta, por sua vez, está coberta pela arca interior que o leitor cristão edifica em seu coração. Sob uma formulação um pouco mais técnica, a arca é um construto mnemotécnico que esclarece a Bíblia segundo personagens,

cilíndrico que os motorneiros dos bondes traziam afiveladas e nas quais antigamente se guardavam as moedas, distribuídas segundo seu tamanho.

⁵ Carruthers, *Memory*, p. 43.

⁶ Hugo, *De arca Noe morali*, I, 2; *Patrologiae cursus completus (...) omnium sanctorum patrum*. Series Latina, vol. 176, 622B. Paris, 1844-1864; cf. Carruthers, p. 44.

locais e tempos — os três parâmetros das narrações (*tres maximae circumstantiae gestorum*) —, e também segundo os números. Com isso a Bíblia se torna o que hoje chamaríamos de um hipertexto tridimensional, cujos registros estão não apenas dispostos em colunas e interligados um ao outro por via mnemotécnica, mas também carregados de um tipo especial de saber salvífico, de modo que o recurso a cada um dos elementos suscita também um outro elemento importante, segundo uma sequência controlada. Illich fala de um “plano gigantesco exigente, multicolorido, tridimensional”. Calculou-se que se consumiriam cerca de 200 m² de papel para compor uma planta legível da arquitetura mnemotécnica da arca segundo Hugo⁷. Hugo compara sua arca a uma farmácia, isto é, a uma venda cheia de mercadorias valiosas:

Nela tu não procurarás o que não possas encontrar, e quando houveres encontrado algo, muitas outras coisas ainda vão se descortinar diante de ti. Aqui está resumida toda a riqueza da história da salvação, do começo ao fim do mundo; e aqui, da mesma maneira, a constituição de nossa Igreja universal; aqui está condensada a narração dos acontecimentos históricos, também os segredos dos sacramentos e a sequência progressiva de respostas, juízos, meditações, considerações, boas obras, virtudes e recompensas⁸.

A arca é o recipiente e, ao mesmo tempo, seu conteúdo; a sabedoria, que nela assumiu uma figura passível de recordação, não é deste mundo. Quem passa a integrar essa meditação deixa o mundo para trás. O lugar mnemônico da arca é o da heterotopia, um local interno e redentor do exílio em relação ao mundo e de encontro com Deus.

Em cada ser humano, no entanto, enquanto dura a vida neste mundo degradado, prevalece a maré alta. Os bons são como os que se veem transportados em um barco sobre as águas; os maus, como os que sofrem naufrágio e têm que morrer afogados. Somente a embarcação da fé conduz de maneira segura pelo mar adentro, somente a arca transporta em meio à maré, e se queremos ser salvos, então não basta trazer a arca no coração, também é preciso viver dentro dela⁹.

⁷ Illich, *Im Weinberg*, p. 41. Essa façanha, em um espaço sensivelmente menor, coube ao padre Patrice Sicard, que coordena o volume sobre a arca de Noé na edição em 13 volumes dos *Opera omnia* de Hugo de São Vitor, preparada pelo padre Rainer Berndt SJ. Ele adiciona ao texto um desenho de reconstrução da planta mnemônica, sob o formato de uma prancha dobrável. (Agradeço a Claudia Sticher pela indicação desse material.)

⁸ Hugo, *De arca Noe morali*, IV, 9; PL 680B.

⁹ Idem, op. cit., IV, 6; PL 675 B-C, Ivan Illich, *Im Weinberg*, p. 156.

A arca de Hugo era um modelo em extinção. Sua grandiosa construção unitária de texto, saber e moral esfacelou-se com as gerações seguintes, que se adaptaram à leitura escolástica, depois de se afastarem da leitura monástica. O novo treinamento intelectual separou-se das visões totalizadoras, que queriam trazer o mundo todo para a memória. Em meados do século XII ocorreu uma mudança estrutural da mnemotécnica cristã; na ocasião a memória deixou de ser empregada como recipiente e passou a ser utilizada como instrumento do saber. Três séculos antes que se fizesse uso dos tipos móveis, ocorreu uma inestimável revolução das práticas e experiências de leitura. Ivan Illich considera essa revolução na história europeia da escrita ainda mais desestruturadora que a revolução de Gutenberg. No século XII cumpriu-se a transição da leitura monástica para a leitura escolástica, acompanhada por uma série de inovações. A mais impactante entre elas é a reformulação da *pagina*. O texto, que até então representava uma partitura para a leitura litúrgica ou meditativa, passou a apresentar uma "imagem de escrita" acessível ao olhar e amplamente articulada. Com essa mudança funcional, que se inicia com a invenção do *layout* da *pagina*, a memória foi reequipada tecnologicamente. O texto, que deixou de ser embutido pela via do conteúdo em uma forma mnemônica, foi oticamente redimensionado por meio de sinais condutores visuais abstratos, tais como designação do capítulo, título, corpo da letra, endentamentos coloridos e parágrafos. Esses apoios à leitura, entre os quais se inclui também o índice alfabético, permitiram classificar o saber segundo novos pontos de vista. O volume da memória fez romper a arca, ele, que foi drasticamente ampliado pelo uso de uma nova tecnologia de escrita.

2. A caixinha de Dario — Heinrich Heine

Meu segundo exemplo para a caixa mnemônica é o motivo da caixinha de Dario. Essa caixa de tesouros é também uma *arca*; não esconde joias, mas os dois livros de Homero. O invólucro precioso é um *index* para o conteúdo ainda mais precioso, que ele guarda e protege da perda e destruição. No contexto da literatura como *medium* da fama, já citamos anteriormente a écloga de outubro no ciclo *The Shepherdes Calendar*, de Spencer, na qual se faz referência à história da caixinha de Dario. Em uma glosa a esse texto lê-se o seguinte:

O comportamento de Alexandre ao confiscar as arcas de tesouros do rei Dario, vencido por ele, deixa evidente o quanto honrava o *status* de poeta. Entre os tesouros encontrou uma caixinha prateada em que estavam trancados os dois livros homéricos como joias preciosas. Ele os tirou de lá e levava um deles diariamente junto ao peito, por

onde ia; o outro ele colocava sob o próprio travesseiro à noite. A uma fama tão altaneira os poetas outrora conduziam os príncipes e potentados¹⁰.

A mesma caixinha mereceu a atenção de Heinrich Heine enquanto motivo literário histórico. O poeta voltou a conferir-lhe visibilidade literária em um episódio-chave de sua obra. A figuração que ele lhe confere está nas "Melodias hebraicas", que integram o ciclo tardio do *Romanzero* (1851). Esse poema, dedicado à memória do poeta e místico hispano-judeu Judah Halevi, começa com uma citação. Trata-se de uma paráfrase do salmo 137, que ilustra o tema pro-judaico da "catástrofe do esquecimento":

*Lehrend klebe mir die Zunge
Na dem Gaumen, und es welke
Meine rechte Hand, verß ich
Jemals dein, Jerusalem.* (vv. 1-4)

Ressecada prenda-se minha língua
Ao palato, e defínhe
Minha mão direita, se te esquecer
em algum momento, oh! Jerusalém¹¹.

A recordação é consolidada no salmo por meio de um juramento que se alicerça sobre um amaldiçoamento de si mesmo. Essa lembrança de Jerusalém altamente obrigatória é um dever litúrgico para o fiel piedoso. Uma mudança de tom no poema evidencia de imediato que o enunciador dos versos e o fiel piedoso não são a mesma pessoa. O mandamento da recordação proferido honrosamente na primeira estrofe dá lugar na segunda estrofe a uma reminiscência de quem só consegue lembrar-se vagamente das vozes canônicas da tradição. A recordação de Jerusalém ocasiona a recordação da liturgia na sinagoga:

*Wort und Weise, unaufhörlich
Schwirren sie mir heut im Kopfe,
Und mir ist als hört ich Stimmen,
Psalmend, Männerstimmen.* (vv. 5-8)

Palavra e pronúncia, sem trégua
Ressoam ambas em minha cabeça.

10 *The poetical Works of Edmund Spenser*. J. C. Smith e E. de Selincourt (orgs.). Londres, Oxford, Nova York, Toronto, 1965, p. 459.

11 Heinrich Heine, *Romanzero*. Joachim Bark (org.). Berlim, 1988, pp. 145 ss.

E é como se eu ouvisse vozes,
Entoando salmos, vozes masculinas.

As estrofes seguintes mergulham claramente no “lusco-fusco da recordação” (p. 240), são dedicadas a um saber há muito esquecido, que retorna à consciência, vindo de muito longe. Muito lentamente as figuras surgem da névoa do esquecimento e vão ganhando contornos:

*Traumgestalten, wer von euch
Ist Jehuda ben Halevy?*

*Doch sie huschen rasch vorüber;
Die Gespenster scheuen furchtsam
Der Lebend'gen plumpen Zuspruch
Aber ihn hab ich erkannt. (vv. 11-6)*

Figuras dos sonhos, quem de vós
É Jehuda ben Halevy?

Sim, vos moveis rápidas até lá;
Fantasmas refutam apavorados
O dito brusco dos viventes
Mas eu o notei.

A esse surgimento e reconhecimento sucede a recordação do grande poeta, a qual ocupa a primeira seção do texto. A segunda seção volta a iniciar com a citação de um salmo. Uma vez mais, embute-se na tessitura onírica da recordação o ornato sólido de algo memorável [*ein Memorat*], para logo em seguida recair-se em devaneio, desta vez em uma miséria subjetiva de onde a recordação é redimida pelo sonhador, à medida que ele a põe de volta no encaixe do grande Halevi e de sua declaração de amor a Jerusalém.

Na terceira seção, depois dessa mistura de citações bíblicas, histórias oníricas, dor existencial e memoração histórica, segue algo novo e aparentemente secundário: a história da caixinha de Dario. A meditação sobre Halevi é interrompida — esquecida? —, enquanto um ornamento se desloca para o centro das atenções. Trata-se daquele despojo que Alexandre, o Grande, tomou de Dario: uma valiosa caixinha decorativa com todas as joias. Alexandre esvazia essa caixinha, uma ação que ocupa 17 estrofes no poema de Heine, antes de a caixinha finalmente receber seu novo conteúdo: um rolo de papiros com os poemas épicos de Homero.

Caixinha e joias têm uma relação emblemática com a memória e a recordação. A caixinha associa a memória a refúgio, proteção e recipiente; a joia designa o conteúdo precioso da recordação, que cabe assegurar e proteger. A arca do tesouro está ali para fechar a sete chaves algo que não se quer perder — e tem-se aí uma imagem cara a quem tenciona figurar o desejo de eximir certas recordações da efemeridade a que estão expostas e livrá-las da decadência e do esquecimento¹². No poema de Heine a caixinha, enquanto imagem da memória, ainda tem um significado bem mais específico. Ao lado de proteção e preciosidade, ela também marca seleção, cultivo e identificação pessoal com determinados conteúdos da memória. Sob tal revalorização a caixinha torna-se uma imagem da memória cultural. No emprego da imagem por Heine, o elemento da asseguaração da memória acaba sendo encoberto pelo elemento da escolha, obrigatoriedade e auto-comprometimento com uma determinada tradição.

Se de início o episódio da caixinha parece inapropriado, quase um desvio, ele na verdade reconduz de maneira reta à seriedade elevada da primeira estrofe e da catástrofe do esquecimento. Contra essa catástrofe, os judeus se paramentam com uma recordação ritualizada e materializada; fazem parte disso, entre outras, a Tefilina e a assim chamada Medusa, caixinhas em miniatura com os textos inesquecíveis que, escritos de modo caligráfico sobre pergaminhos, têm por dever auxiliar na imunização contra o esquecimento. As formas judaicas de recordação são perpassadas pelo brilho dos versos de Heine sobre a caixinha persa. Heine se alimenta dessas formas, porém as substitui por um símbolo o mais mundano possível, que ele não preenche com textos litúrgicos do Deuteronômio, mas com literatura judaica, com Jehuda Halevi.

Em Heine o episódio da caixinha apresenta variações de diferentes aspectos do problema da memória cultural. Em primeiro lugar, faz-se presente a “paródia da tradição”. O esvaziamento da caixinha, como se disse, ocupa 17 estrofes, nas quais Heine delinea com grande acuidade a genealogia da perda. Ao fazê-lo, inverte formas básicas como herança, *depositum* e *translatio*¹³. Nessa história, o *depositum*, um após outro, vai sendo usurpado, desperdiçado, doado, vendido — ou seja, vivencia exatamente a experiência de um tratamento diante do qual se

12 Também Shakespeare ama essa imagem e a associa à memória; contudo ele não cria uma relação clara entre memória e arca do tesouro e, mais que isso, evita o tópos subjacente com torneios surpreendentes. Soneto nº 48: “A ti eu não tranquei em cofre algum”; nº 52: “Assim é o tempo que te guarda, como minha arca de tesouro”; nº 65: “É que a joia mais preciosa do Tempo, da arca do Tempo poderá ser poupada?”.

13 Sobre isso, ver A. Assmann, *Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer* [Tempo e tradição. Estratégias culturais da duração]. Viena, 1998.

deve apenas protegê-lo. Ironicamente, no entanto, a própria história da perda é narrada no estilo de uma corrente de filiação, no estilo de uma genealogia. A perda funda uma continuidade que vai da Pérsia, passando pela Grécia, Babilônia, Egito, os turcos e cristãos, até a baronesa Salomon Rotschild e a Paris burguesa. A genealogia, o mito da *translatio* e a sucessão de portadores da tradição constituem o pano de fundo contrastivo desse caso paradoxal de uma "tradição da perda".

Eis aí, além disso, o dualismo de "Atenas" *versus* "Jerusalém". A história da caixinha é uma história de substituição dupla. Alexandre troca pérolas por Homero, isto é, valores materiais por valores culturais. Heine, por outro lado, troca Homero por Halevi e, portanto, para dizer da forma mais breve, Atenas por Jerusalém. A polarização e a concorrência desses dois pilares da cultura ocidental têm uma história longa e agitada, muito mais do que se poderia evocar aqui em algumas poucas frases¹⁴. Essa história caracteriza-se pela mudança das épocas, nas quais as duas culturas ora se entrecruzaram, ora se cindiram de maneira polêmica. No horizonte da formação [*Bildung*] une-se o que se separa no horizonte da tomada de posição. Por meio da literarização e estetização, diferentes tradições culturais, que se excluem do ponto de vista da identidade religiosa, tornam-se compatíveis entre si. Próximo do fim de sua vida, Heine mudou de um polo para outro; uma transformação da atitude moral, que ele evidenciou de seu jeito irônico no posfácio a seu *Romanzero*. Também o deus dos panteístas o teria encontrado, "mas não encontrei serventia para ele. Esse pobre ser sonhador está muito entretecido e enredado no mundo, encarcerado nele, e boceja diante de você, sem vontade e impotente. Para ter vontade é preciso ser uma pessoa, e, para poder manifestá-la, é preciso ter os cotovelos sempre livres"¹⁵.

A situação não é muito melhor quando se trata dos deuses gregos, que ele antes venerava. Ainda assim, Heine enfatiza que seu "retorno à casa de Deus", designado por seus amigos como "reincidência nas superstições do passado", nada tinha de conversão, já que esta sempre pressupõe uma condenação veemente do estado anterior. Ele admite, em seu caminho de "Atenas" para "Jerusalém", haver se afastado de seus "velhos deuses pagãos", sem haver se descomprometido deles. Sua despedida "no amor e na amizade", ele a dramatizou em uma cena inesquecível:

14 Sobre isso, ver A. Assmann, "Jordan und Helikon — der Kampf der zwei Kulturen in der abendländischen Tradition" [Jordão e Helikon — A luta de duas culturas na tradição ocidental], in Jürgen Ebach e Richard Faber (eds.), *Bibel und Literatur* [Bíblia e literatura]. Munique, 1995, pp. 97-111.

15 Heine, *Romanzero*, p. 206.

Era maio de 1848, e nesse dia saí pela última vez e despedi-me dos ídolos graciosos que cultuava nos tempos de minha felicidade. Só com muito esforço arrastei-me até o Louvre; quase desmorenei quando entrei no salão nobre onde a bendita deusa da beleza, nossa querida senhora de Milo, está em pé sobre seu pedestal. Fiquei muito tempo deitado a seus pés e chorei tão convulsivamente, que mesmo uma pedra se condoeria de mim. Também a deusa olhou-me de cima para baixo, complacente, mas ao mesmo tempo tão inconsolável, como quisesse dizer: não vês que não tenho braços e portanto não posso ajudar?¹⁶

Na memória humana e cultural impera a falta de lugar. Quanto mais restrita a capacidade de armazenamento, tanto maior a decisão com que se fazem escolhas e tanto mais valioso o conteúdo. A caixinha de Dario pode ser considerada um emblema desse restringimento [*Engführung*] da memória. Em face desse espaço drasticamente reduzido surge, em lugar da liberdade de escolha de matriz liberal, o mandamento existencial alternativo: Atenas *ou* Jerusalém. O texto que o poeta do *Romanzero* quis encerrar na caixinha é um texto existencial, com o qual não apenas se dorme e se vigia (como Alexandre), mas se vive e se morre. O reconhecimento que Heine devota ao grande poeta judeu, mesmo assim e a despeito de toda ênfase, permanece no subjuntivo:

*Und ich dacht in meinem Sinne:
Kam ich in Besitz des Kästchens,*

*Und mich zwänge nicht Finanznot
Gleich dasselbe zu versilbern,
So verschlösse ich darin
Die Gedichte unseres Rabbi. (vv. 487-92)*

E pensei comigo:
Ganhasse a caixinha,

E não estivesse em penúria,
Mandaria de imediato
Cobri-la de prata
E encerraria nela
Os poemas de nosso rabi.

Um outro aspecto do texto diz respeito à relação "formação" *versus* "tradição". A história da caixinha de Dario apresenta ainda um poslúdio que tem início na

16 Idem, op. cit., p. 207.

seção IV com as seguintes palavras: “Minha mulher não está satisfeita”. Ela não pode aceitar o uso puramente virtual da caixinha e exige, de maneira também virtual, que com o resultado da venda da caixinha prateada se providencie a “compra de uma caxemira / de que ela tanto precisa” (vv. 623-4). Ela imagina, para o trato com o objeto de valor, algo mais plausível que a proteção dos textos de um poeta obscuro, do qual ela jamais ouvira falar. Para ele, resolveria também um estojo de papelão,

*Mit chinesischem eleganten
Arabesken, wie die hübschen
Bonbonnieren von Marquis
Im Passage Panorama. (vv. 629-32)*

Com arabescos chineses
Elegantes, como as belas
Bonbonnières do Marquês
Na vitrine da galeria.

Os poetas judeus da Idade Média espanhola continuaram sendo completamente desconhecidos para a mulher, que ademais é bastante familiarizada com mundos exóticos. Essas “lacunas / da educação francesa” dão ensejo a que se destaque ainda mais a importância de Jehuda Halevi para o poeta. A formação [Bildung], a boa educação culta, é caricaturizada por Heine como um domínio feminino. Enquanto os homens tinham coisas mais importantes com que se ocupar, restava para as mulheres no século XIX que cuidassem do âmbito da formação¹⁷. Como sustentáculos da cultura urbana, elas representam os mimados anseios da cidade e suas ofertas banais. A cultura, na metrópole do século XIX, assume a forma do mundo da mercadoria. Aumenta nessa época o interesse pelo que fosse exótico, estrangeiro, desconexo; sob o signo do historicismo e do colonialismo, as salas de estar burguesas enchem-se da pompa de culturas distantes e alheias.

*Alte Mumien, ausgestopfte
Pharaonen von Ägypten,
Merowinger Schattenkönige,
Ungeputzte Perücken,*

17 Cf. Ute Frevert, “Kulturfrauen und Geschäftsmänner” [Mulheres de cultura e homens de negócios], in *Mann und Weib, und Weib und Mann. Geschlechter-Differenzen in der Moderne* [Homem e mulher, e mulher e homem. Diferenças de gênero na modernidade]. Munique, 1995, pp. 133-65.

*Auch die Zopfmonarchen Chinas,
Porzellanpagodenkaiser —
Alle lernen sie auswendig,
Kluge Mädchen [...] (vv. 645-2)*

Velhas múmias, empalhados
Faraós do Egito,
Deuses merovíngios das sombras,
Perucas mal cuidadas,

Também os monarcas chineses emperucados,
Imperadores autômatos de porcelana,
Todos aprendem de cor,
Também as meninas espertas.

Com espólios de tempos passados, conferiu-se um verniz exótico àquele mundo da vida que se tornara aleatório e desimportante. O que brota da memória do historicismo é aparência vazia, entulho sem vida. Como alternativa à fachada culta e bem-educada do mundo materialista da mercadoria, Heine oferece a tradição de Halevi, esquecida e recalcada, e traz de novo à lembrança a lenda de seu martírio. Como polo oposto à ostentação burguesa orgulhosa de sua formação cultural, ele evoca uma tradição. A canção das lágrimas de pérolas e a canção de amor melancólico por Jerusalém, ambas concebidas pelo poeta judeu no exílio, não são apenas um ponto alto da poesia mística da Idade Média, mas marcam também um ponto alto do virtuosismo judeu na prática da recordação. A canção de Sião de Halevi cultiva a saudade como forma passional da recordação. Com grande dedicação ele reconstrói a topografia sagrada de uma cidade há muito tempo em ruínas e sob o domínio de cruzados inimigos. A despeito das reviravoltas da história, a Jerusalém terrena e celestial encontra, sim, nos versos poéticos de Halevi, um lugar de permanência duradoura; seria possível dizer: ela encontra neles sua caixinha do tesouro.

O que Heine gostaria de trancar na caixinha de Dario tem a qualidade de um “texto cultural”¹⁸. Este se distingue dos bens da boa educação culta:

18 Cf. A. Assmann, “Was sind kulturelle Texte?”, in Andreas Poltermann (org.), *Literaturkanon — Medienereignis — kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung* [Cânone literário — evento midiático — texto cultural. Formas da comunicação intercultural e tradução] (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung, vol. 10). Berlim, 1995, pp. 232-44.

– por meio de um ato enfático da escolha e decisão; à diversidade de coisas interessantes contrapõe-se a identificação pessoal e existencial com um poeta e seu texto;

– por meio do *ethos* da preservação inamovível; a despeito de mudanças ao longo do tempo, mantém-se o apego a um texto de época passada e distante, considerado base fundadora;

– por meio da força normativa do texto, que vai além da qualidade estética; a referência identitária normativa faz do texto uma fonte contínua de autointerpretação e orientação para a vida.

Quando Heine deu forma literária a sua crise existencial no *Romanzero*, dedicou-se ao problema fundamental da relevância e do alcance da cultura na sociedade de mercadorias moderna. Com a rápida expansão do saber até o Egito e a China, a força agregadora das tradições diminui. A sociedade moderna deixa tradições para trás e engendra a formação como instituição que a sucede. Com o exemplo de sua escolha em relação ao que a caixinha deveria conter, Heine revela uma senda que não leva de volta da formação à tradição, mas sim ao reconhecimento público de um cânone literário pessoal. Essa via não é um simples caminho de volta, o que fica bastante claro na última seção do poema, que permaneceu inacabado. Ali se fala explicitamente de tradição, não apenas no sentido da reedificação de poetas como figuras modelares e obrigatórias, mas também no sentido da autolocalização [*Selbstverortung*]. Por meio da anedota sobre o “fundador de uma dinastia” cria-se uma relação genealógica entre a constelação dos poetas hispano-judaicos e o Heine prostrado e doente em seu “colchão-sarcófago”. Essa árvore genealógica é a dos pícaros, e o elemento unitivo dessa cadeia é a lança que atinge os poetas inocentes. O próprio Heine cria a tradição em que ele mesmo se insere. Ela vincula o judaísmo à condição artística na árvore genealógica das vítimas e dos assinalados.

3. O caixote cruel — E. M. Forster

A terceira caixa, que por sua vez é também uma *arca* e um recipiente de livros, vem de um *short story* [conto] de E. M. Forster, escrito por ele nos primeiros anos do século XX. As primeiras palavras dessa história: “É um caixote cruel” (*It's a cruel box*). Elas são enunciadas na plataforma de embarque de uma pequena estação ferroviária por um carregador que vê o objeto com desconfiança: “O peso é cruel. Será preciso um carrinho para transportar” (*The weight's cruel. That'll need a barrow*)¹⁹. O

19 E. M. Forster, “Ansell”, in *The Life to Come and other Stories*. Harmondsworth, 1975.

caixote, que não é possível carregar sobre os ombros e precisa ser posto sobre um carrinho, está abarrotado de livros. O narrador, que aceitou um convite para ir ao interior, espera concluir naquela localidade sua tese de doutoramento sobre o modo optativo em grego. Todo o material de que ele precisa para isso — notas, escritos e livros — vai com ele naquele caixote.

Com certa dificuldade, o caixote é colocado na carruagem com que se busca o narrador na estação ferroviária. Na banqueta está sentado Ansell, que dá seu nome à história. Ele integra o quadro de empregados da casa de campo que o narrador frequentava desde sua juventude e para a qual retorna aos 23 anos, como estudante da Universidade de Oxford. A relação com o menino Ansell, tão ligado à natureza, não havia transcorrido de maneira retilínea; os dois adolescentes haviam mantido uma amizade intensa, marcada pela cumplicidade, mas afastaram-se ao longo dos anos, à medida que foram ficando mais velhos. Ansell passa de cavaleiro a jardineiro e depois, a assistente de caça; enquanto isso, o narrador frequenta uma *public school*, torna-se bolsista, avança em direção ao doutoramento e tem em vista ser contratado por um College em Oxford. Durante o trajeto na charrete fica claro que os dois amigos de infância já não dispõem de uma linguagem comum que lhes possibilite o diálogo.

Ansell e o narrador haviam trilhado caminhos em direções opostas. O que o peito de um adquirira em largura e força correspondeu no outro ao ganho de capacidade intelectual. Ansell, tão musculoso quanto monossilábico, é o oposto do narrador, franzino e intelectualizado. O que havia entre ambos, este último desenvolve em uma reflexão longa e sofisticada; o primeiro, por sua vez, resume essa diferença a uma frase curta: “Them books”. A atividade com tantos livros não ficou despercebida em seu corpo. Os ombros pendem para baixo, as costas estão encurvadas, o peito encolhido. “Todo trabalho consome os músculos, e não obstante o caso optativo em grego custe muitos deles, é trabalho bom, mesmo assim” (*All good work must wear out some muscles, and though the Greek optative wears out more than most it is none the less good work*)²⁰.

O ponto alto da história acontece em um trecho íngreme do caminho, onde a estrada se estreita e prossegue em um desfiladeiro ao lado de um rio. Em determinado ponto o cavalo se assusta e não consegue mais equilibrar o peso da carruagem, que pende perigosamente para um dos lados. A cerca que ladeia a estrada se quebra e por um triz a carruagem não cai abismo abaixo com seus ocupantes. Com habilidade e sorte o cocheiro Ansell consegue manter a carruagem sob controle. Só o caixote cai nas profundezas do abismo. O narrador, ainda sob o impacto do acidente, vê a última fase da queda do caixote como em câmera lenta:

20 Idem, op. cit., p. 30.

About halfway down it hit a projecting rock, opened like a water-lily, and rained its sweetness upon them deep. Most of the books were heavy and plunged like meteors through the trees into the river. One or two of the smaller ones roosted coyly for a minute on the branches before they too slipped through and disappeared. (p. 32)

Em meio à queda no abismo, o caixote bateu em um penhasco protuberante, abriu-se como um lírio d'água e derramou sua doçura nas profundezas. Os livros, na maior parte, eram pesados e lançaram-se ao rio como meteoros entre as árvores. Um ou outro entre os menores pendeu tímido dos galhos, por um minuto apenas, antes de escorregar e desaparecer.

O que se descreve aqui é menos uma queda que uma metamorfose²¹. Os livros transformam-se em natureza, tornam-se lírios, meteoros, pássaros. O narrador que tudo descreve fica em estado de choque. Desacoplado de sua consciência, que não tem condições de processar a catástrofe da perda, ele apreende um outro mundo de beleza própria. Bem diferente é a reação do companheiro, que de imediato se mostra senhor da situação: "Os livros nos salvaram. No momento derradeiro, caíram todos. Senti como se eles nos puxassem sobre o abismo" (*Them books saved us. They went at the very moment. I felt 'em tugging us over the edge*). (p. 32) Esse comentário é significativo: os livros salvam as pessoas, à medida que se desprendem delas. Nessa guinada, o lastro, o peso da consciência, é arremessado para longe e transforma-se em natureza autossuficiente.

Com a queda do "caixote cruel" vira-se a página, ao passo que o narrador se vê atingido por um raio, e a consciência luta por manter longe de si a experiência da perda (*I knew that my career was closed*). (p. 35); Ansell fica falante e tagarela sobre suas atividades cotidianas. No dia seguinte, após uma noite de muita chuva, alguns objetos são resgatados do desfiladeiro, mas as páginas da tese de doutoramento sobre o modo optativo grego estão irremediavelmente no leito do rio, a caminho do mar. Acometido de certa inconsciência e um crescente esquecimento, o narrador se aproxima de Ansell, que, como um fauno, o traz de volta a seu mundo. A narrativa termina com uma imagem que encerra em si esse retorno ao esquecimento e à inconsciência natural:

21 O motivo da queda de livros também está presente em outros textos de Forster. Um paralelo bastante próximo encontra-se na narrativa "The Story of the Siren", na qual um projeto de doutorado, anotado no caderno de um grupo de estudos sobre "A controvérsia da dêixis", desliza sobre o solo do Mediterrâneo e cumpre aí, da mesma forma, uma metamorfose onírico-fantasiada. Em *Howards End* a imagem de livros em queda custa a vida de uma das personagens.

Liddell and Scott's Greek Lexicon remains open on the ledge where the box split. In dry weather an invisible person rapidly turns over the leaves, hurrying from one word to another. But in the damp his ardour flags. There is something rather poetical in the idea of this unembodied searcher after knowledge, and I would write a Greek epigram on him, but I am forgetting the words. (p. 35)

O dicionário de grego de Liddell e Scott está aberto sobre a protuberância em que o caixote se espatifou. Com o tempo seco, uma figura invisível vira as páginas, pula apressada de uma palavra a outra. Mas com a umidade sua energia vai diminuir. Há algo de poético na ideia da figura incorpórea sedenta de saber, e eu, não houvesse esquecido as palavras adequadas para isso, escreveria um epigrama grego em sua homenagem.

Aqui, somente o vento ainda é capaz de ler, e isso de modo mais fluente em dias secos que em úmidos. Por não se poder mais ter acesso ao léxico necessário para isso, não se pode mais escrever o epigrama grego sobre o léxico que um leitor cósmico encontra: aqui se encerra o ciclo do esquecimento. A narrativa de Forster sobre o ônus do saber e as benesses do esquecimento, escrita por volta de 1902/1903, pode ser lida como uma encenação narrativa da *Segunda consideração intempestiva* de Nietzsche. O problema do historicismo, a que Nietzsche se dedicou em seu texto "Da utilidade e do malefício da história para a vida" (1871), ao qual voltaremos no próximo capítulo, é abordado por Forster nessa parelha contraditória de amigos. No espaço restrito de um *short story*, o escritor fantasia uma terapia do esquecimento para essa época hiperconsciente e logocêntrica. Não que em Ansell e no narrador estejam frente a frente duas figuras autônomas; o mancebo ligado à natureza é fruto da projeção volitiva do bolsista de Oxford. Ele é seu duplo cindido que corporifica a fantasia de uma outra vida já esquecida. Quem esboçou essa visão não o fez no estábulo, em meio aos golpes de martelo sobre a bigorna, mas no prédio empoeirado de sua biblioteca.

As três caixas concentram como em um prisma momentos muito diferentes na história da memória cultural do Ocidente. A arca de Hugo constitui o ponto alto e o término de uma mnemotécnica cristã medieval que, com dedicação, concentração e virtuosismo extremos, agrega em uma configuração gigantesca a totalidade do saber salvífico e a internaliza na memória. O livro significativo que essa caixa deveria proteger ainda existe no singular; a soma de toda sabedoria é congruente com o texto sagrado, cuja interpretação ainda não se estende à diversidade argumentativa, mas mergulha em profundidades atemporais. Com a caixinha de Dario damos um salto do texto sagrado para o texto literário. Em Heine, no entanto, o conteúdo da caixinha é alterado; a literatura mundana de Homero dá lugar à literatura religiosa de um judeu medieval. Com esse retorno de Paris e Atenas até Jerusalém, Heine dá as costas à formação cultural burguesa

ocidental, sem cumprir uma conversão à ortodoxia: a poesia ainda ocupa o lugar central. O espaço na caixinha de Dario é limitado; essa imagem mnemônica tematiza por um lado a valorização da seletividade na memória cultural; por outro, seu restringimento. A premência de autorrestrição e autovinculação não é compelida pela crise na vida de Heine; ela constitui um problema do século XIX e torna-se notadamente maior, à medida que o saber cresce e se torna mais diversificado e mantém menos relações com o mundo. Deste ponto, quanto ao tema e à cronologia, está-se a um passo de chegar à narrativa de Forster, que comprime esse saber histórico especializado e hostil à vida em uma caixa de livros abarrotada. Não se espera mais alcançar salvação *por meio* dos livros e da memória, mas somente pela *libertação* em relação a eles. Não é o treinamento da memória, mas o aprendizado do esquecimento que ocupa lugar central na narrativa de Forster. Com isso, a temática da caixa mnemônica altera-se e alcança seu inverso: vai-se do livro e da memória como nexos salvíficos, passa-se pela intensificação de sua valorização por meio da seleção e restrição, e alcança-se a crise da memória cultural, dramatizada no “caixote cruel”, cujo peso oprime a vida.

VI

Memória funcional e memória cumulativa — Dois modos da recordação*

1. História e memória

O nexo entre recordação e identidade não foi pesquisado somente por poetas e filósofos, mas também por sociólogos e historiadores. Na sequência, assumirão a palavra teóricos da memória coletiva, para os quais a distinção entre história e memória se tornou uma diferença mestra. História e memória, nesse caso, são determinadas pela limitação recíproca que impõem uma à outra: uma é sempre o que a outra não é. Assim, tanto se descreveu o surgimento da historiografia crítica como emancipação em relação a uma memória oficial quanto se fez prevalecerem os direitos da memória em face de uma ciência histórica poderosa demais.

Em primeiro lugar cabe mencionar uma vez mais Friedrich Nietzsche, que, em sua obra da juventude “Da utilidade e do malefício da história para a vida”, contrapôs de maneira polêmica a memória benéfica à vida e a história estranha à vida. Em sua terminologia, o que mais corresponde à história é “recordar”; à memória corresponde mais “esquecer”. Ele tomou como ponto de partida a ideia de que “cada pessoa e cada povo, [...] segundo seus objetivos, suas forças e suas necessidades”, precisa de “um certo conhecimento do passado”¹. Em virtude das ciências históricas do século XIX, esse “certo conhecimento” havia se transformado em um mar interminável de saber, que ainda aumentava mais e mais. Ao diagnosticar essa situação, Nietzsche viu nela uma crise alarmante, por temer que a memória cultural estivesse a ponto de perder sua capacidade de limitação

* Tradução: Paulo Soethe e Daniel Martineschen.

¹ Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen* [Considerações intempestivas], *Zweites Stück* [Segunda parte]: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* [Dos usos e desvantagens da história para a vida], in *Sämtliche Werke* [Obras Completas]. Vol. I.

e restrição ao essencial, e com isso perder sua capacidade de formar horizontes, como ele dizia. Como um processo de aumento descontrolado fez verter o saber para além das bordas da memória, nivelaram-se os limites entre o que fosse essencial e relevante, de um lado, e desimportante e aleatório, de outro. Para Nietzsche isso ocasionava que a tradição estabelecesse cada vez menos um vínculo de utilidade com o agir e o futuro. Ela se transformara em um lastro e com isso perdera o caráter de um aparato básico capaz de se adaptar às circunstâncias e exigências de um presente que progride. Com o sobrepeso da história, a memória cultural teria perdido suas duas funções centrais, intensidade e identidade, isto é, energia impulsionadora e a autoimagem formativa. Para duas perguntas ela deixara de ter resposta: “Segundo que parâmetros devemos nos orientar?” e “Quem somos?”. No fundo, Nietzsche contrapôs dois modelos culturais, que se podem descrever com os conceitos “história” e “memória”. No primeiro caso, que ele considera ameaçador, o presente encontra-se sob o peso do passado; no segundo, que ele vê com nostalgia, é o passado que se encontra sob o peso do presente.

Maurice Halbwachs trilhou caminhos bem diversos para chegar a sua distinção entre história e memória. Como sociólogo empírico, não teve intenções pautadas pela crítica cultural. Seu interesse voltou-se apenas à pergunta sobre o que mantém as pessoas unidas em grupos. Deparou, assim, com o significado agregador das lembranças em comum, como importante elemento de coesão. Derivou daí a noção da existência de uma “memória de grupo”. Mas as lembranças não se estabilizam somente no grupo. O grupo torna estáveis as lembranças. A investigação de Halbwachs em torno dessa “memória coletiva” resultou no seguinte: a estabilidade da memória coletiva está vinculada de maneira direta à composição e subsistência do grupo. Se o grupo se dissolve, os indivíduos perdem em sua memória a parte de lembranças que os fazia assegurar-se e identificarem-se como grupo. Mas também a alteração de um contexto político pode levar ao apagamento de determinadas lembranças, já que estas, segundo Halbwachs, não têm uma força imanente de permanência e carecem essencialmente da interação e atestação sociais. Para lembranças erráticas e disfuncionais não há lugar na teoria funcionalista da memória de Halbwachs, marcada pelo construtivismo.

Halbwachs distinguia rigorosamente memória coletiva e memória da ciência histórica. De modo especial, destacou os seguintes traços distintivos:

- a memória coletiva assegura a singularidade e a continuidade de um grupo, ao passo que a memória histórica não tem função de asseguarção identitária;
- as memórias coletivas, assim como os grupos aos quais estão vinculadas, existem sempre no plural; a memória histórica, por sua vez, constrói uma moldura integradora para muitas narrativas e existe no singular;

– a memória coletiva obscurece ostensivamente as mudanças, ao passo que a memória histórica é nelas que se especializa.

Em resumo, Halbwachs constata:

O mundo histórico é como um oceano no qual todas as histórias parciais deságuam. [...] A história pode parecer ser a memória universal do ser humano. Entretanto não existe memória universal. Cada memória coletiva tem como portador um grupo limitado no tempo e no espaço. Só se pode compilar a totalidade dos acontecimentos passados em uma única imagem sob as premissas: de que estes sejam desvinculados dos grupos que os mantinham na memória; de que sejam rompidos os laços que os ligavam ao contexto social em que ocorreram; e de que só se conservará o seu esquema cronológico-espacial².

Que há uma “memória *no* grupo”, isso ninguém contesta. Mas também pode haver algo como uma “memória *do* grupo”? Uma memória de grupo não dispõe de qualquer base orgânica e por isso é impensável, em sentido literal. No entanto ela não é meramente metafórica. Os estudos do historiador francês Pierre Nora demonstraram que por trás da memória coletiva não há alma coletiva nem espírito coletivo algum, mas tão somente a sociedade com seus signos e símbolos. Por meio dos símbolos em comum o indivíduo toma parte de uma memória e de uma identidade tidas em comum. Nora cumpriu na teoria da memória o passo que vai do grupo vinculado na coexistência espaço-temporal, tema estudado por Halbwachs, à comunidade abstrata que se define por meio dos símbolos que abrangem e agregam, em nível espacial e temporal. Os portadores dessa memória coletiva não precisam conhecer-se para, apesar disso, reivindicar para si uma identidade comum. A nação é uma comunidade como essa, que concretiza sua unidade imaterial no *medium* da simbologia política. Pierre Nora distingue esses signos da história, que perfazem a memória de uma nação, dos signos da escrita da história, que perfazem o debate científico da historiografia. Para Nora, memória coletiva (de grupo) e escrita analítica da história estão em uma luta que, na esteira da modernização, dá-se inevitavelmente em prejuízo da memória:

Memória, história: não são sinônimos de modo algum; na verdade, como já sabemos hoje, são opostos em todos os aspectos. [...] A memória é sempre um fenômeno atual, uma construção vivida em um presente eterno, enquanto que a história é representação do passado. [...] A memória orienta a recordação para o sagrado, a história expulsa-a: seu objetivo é a desmistificação. A memória surge a partir de um grupo cuja conexão ela

2 Maurice Halbwachs, *Das kollektive Gedächtnis* [A memória coletiva]. Frankfurt, 1985, p. 72.

estimula. [...] A história, por sua vez, pertence a todos e a ninguém, e por isso é designada como universal³.

As teorias da memória de Nietzsche, Halbwachs ou Nora acentuam o caráter construtivista da recordação, seu caráter assegurador da identidade, e afirmam o direito dela em face de uma ciência histórica objetiva e neutra. Nos três casos, a oposição mestra se dá entre corporificado e descorporificado, ou ainda, como também podemos dizer, entre habitado e inabitado: a memória pertence a portadores vivos com perspectivas parciais; a história, ao contrário, "pertence a todos e a ninguém", é objetiva e, por isso mesmo, neutra em relação à identidade. Os critérios elencados para o estabelecimento dessa oposição podem ser resumidos conforme a seguir:

<i>A memória habitada</i>	<i>A memória inabitada</i>
– está vinculada a um portador, que pode ser um grupo, uma instituição ou um indivíduo	– é desvinculada de um portador específico
– estabelece uma ponte entre passado, presente e futuro	– separa radicalmente passado de presente e futuro
– procede de modo seletivo, à medida que recorda uma coisa e esquece outra	– interessa-se por tudo; tudo é igualmente importante
– intermedeia valores dos quais resultam um perfil identitário e normas de ação	– investiga a verdade e com isso suspende valores e normas

2. Memória funcional e memória cumulativa

Já que focamos essa contraposição de modo tão explícito quanto possível, cabe agora constatar que uma oposição entre memória e história entendida desse modo se sustenta cada vez menos. Há nesse ínterim um consenso quanto a não haver uma escrita da história que não seja ao mesmo tempo trabalho da memória e que deixe de estar irremediavelmente imbricada com as condições de atribuição de sentido, parcialidade e criação identitária. Nos últimos tempos, inclusive, a

3 Pierre Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis* [Entre história e memória]. Vol. II. Berlin, 1990. p. 12.

balança pendeu para o outro lado; já há teóricos que até mesmo equiparam história e memória, tal como Dan Diner, um dos editores da revista *History and Memory*, central para a pesquisa sobre a recordação.

A polarização brusca de história e memória parece-me tão insatisfatória quanto a equiparação plena de ambas. Por isso é que gostaria de sugerir, a seguir, a fixação de história e memória como dois modos da recordação, que não precisam excluir-se nem recalcar-se mutuamente. Seguir os passos de Nietzsche e representar história e memória como uma "alternativa coagida" (Reinhart Koselleck) faz jus ao *pathos* do desencantamento da retórica ligada à crítica cultural. Gostaria de afastar o problema desse contexto e perguntar de que maneira esses conceitos podem ser referidos um ao outro de modo produtivo e voltar a tornar-se utilizáveis do ponto de vista analítico.

O passo essencial para além da polarização ou equiparação dos conceitos de memória e história consiste em compreender a relação entre memória habitada e inabitada no sentido de dois modos complementares da recordação. Denominaremos a memória habitada *memória funcional*. Suas características mais marcantes são referência ao grupo, à seletividade, à vinculação a valores e à orientação ao futuro. As ciências históricas, por sua vez, são uma memória de segunda ordem, uma memória das memórias, que acolhe em si aquilo que perdeu a relação vital com o presente. Sugiro atribuir a essa memória das memórias a designação *memória cumulativa*. Conhecemos bem as desilusões que o esquecimento nos impõe, a perda irreversível do saber ponderado e de experiências vitais. Sob o teto amplo das ciências históricas podem guardar-se vestígios inabitados e acervos que ficaram sem dono, mas que podem ser recuperados, de modo a oferecer novas possibilidades de adesão à memória funcional.

Para explicar esse tipo de imbricamento entre memória funcional e cumulativa faremos uma breve incursão ao campo da psicoterapia. No contexto das teorias psicoterapêuticas tem-se como ponto de partida que a memória individual se constitui de diferentes planos. Um plano é o da memória consciente. Nele, lembranças e experiências são mantidas à disposição, à medida que se situam em determinada configuração de sentido. De modo semelhante ao que Locke havia percebido, a produção de uma configuração de sentido como essa equivale à autointerpretação e à autodeterminação do indivíduo. Indica o quanto uma pessoa individual sabe de si mesma, qual sua autoestima e como lida com suas próprias experiências. Dessa configuração da memória para o indivíduo depende o quadro de oportunidades futuras à disposição do indivíduo e quais delas estão excluídas de seu horizonte. A terapia é capaz de auxiliar na reconfiguração e reestruturação das lembranças; ela pode ocasionar que isso ocorra de uma maneira mais consciente e inclusiva, pode refletir sobre a fixação de limites e atenuar

ou eliminar barreiras autoagressivas e paralisantes. O conceito de *story* é característico desse acesso psicoterapêutico. A história de vida “habitada” pelo indivíduo agrega lembranças e experiências e as situa em uma estrutura que define sua vida como autoimagem formativa, além de conferir-lhe orientação para agir⁴. O outro plano na economia da memória se constitui de elementos bastante heterogêneos: em parte inertes, improdutivos; em parte latentes, fora do alcance da atenção; em parte sobredeterminados e, portanto, inacessíveis a uma tentativa ordenada de recuperação; em parte dolorosos ou escandalosos e por isso enterrados bem fundo. Os elementos da memória cumulativa pertencem ao indivíduo, mas constituem uma reserva que — por vários motivos, sejam eles quais forem — em certo momento deixa de estar disponível para resgate. A fim de que a memória possa desenvolver uma função orientadora, é preciso apropriar-se desses elementos, ou seja, é preciso selecioná-los segundo sua importância, torná-los acessíveis e interpretá-los em determinado quadro de sentido: “Quando pessoas organizam e interpretam sua experiência em histórias como estas [...], então se conclui que essas histórias dão forma a relações e percursos de vida”⁵.

Esse modelo da memória funcional individual estabelece uma fronteira produtiva entre uma massa amorfa de elementos soltos, de um lado, e elementos selecionados, interpretados, apropriados, em suma: elementos agregados entre si no interior de uma *story*, de outro. Essa fronteira é produtiva justamente por ser móvel. A memória funcional é seletiva e atualiza apenas um fragmento do conteúdo possível da recordação. “Em razão do tempo, muitas coisas provisoriamente nas despensas da experiência viva ficam de fora dessas histórias e jamais serão narradas ou enunciadas. Ficam em estado amorfo, sem ordem nem contornos”⁶.

Também foi Halbwachs quem criou a distinção entre elementos da recordação carregados de significação e elementos da recordação de significação neutra. Essa transformação em sentido foi para ele o pressuposto para que uma lembrança ingresse na memória coletiva: “Cada personalidade e cada fato histórico, no

4 O teólogo e psicoterapeuta Dietrich Ritschl resumiu essa noção sob o seguinte princípio: “Somos as histórias que podemos narrar sobre nós”. Cf. Dietrich Ritschl, “Das ‘story’-Konzept in der medizinischen Ethik” [O conceito de *story* na ética médica], in *Konzepte: Ökonomie, Medizin, Ethik; gesammelte Aufsätze* [Conceitos: ecumenicidade, medicina, ética: quatro artigos], Munique: 1986, pp. 201-12.

5 Michael White e David Epston, *Literate Means to Therapeutic Ends* [A domesticação dos monstros. Recursos literários para fins terapêuticos]. Adelaide, 1989, p. 20. Ed. alemã, *Die Zähmung der Monster. Literarische Mittel zu therapeutischen Zwecken*. Heidelberg, 1990. Sou grata a Helm Stierlin, Arno Retzer e Jörg Schweitzer pela indicação desse texto e por diversas sugestões.

6 Ibidem.

momento de sua entrada na memória, vão ser transpostos para um ensinamento, um conceito, um símbolo. Contêm um significado e se tornam, assim, um elemento no sistema de ideias da sociedade”⁷. Lembranças que entram no campo magnético de uma determinada estrutura de sentido distinguem-se dos dados de sentido e das experiências anteriormente disponíveis. A memória produz sentido, e o sentido estabiliza a memória. É sempre questão de construção, uma significação que se contrói posteriormente.

A memória cumulativa, em face disso, é a “massa amorfa”, aquele pátio de lembranças inutilizadas, não amalgamadas, que circunda a memória funcional. Pois o que não cabe em uma *story*, em uma configuração de sentido, não é pura e simplesmente esquecido em razão disso. Essa memória (em parte não consciente, em parte inconsciente) não constitui, portanto, o oposto da memória funcional, mas antes seu pano de fundo, em segundo plano. O modelo de dois planos, prosa e pano de fundo, contorna o problema da oposição binária; ele deixa de ser dualista e torna-se perspectivístico. Nessa relação referencial entre prosa e pano de fundo está contida a possibilidade de que a memória consciente possa transformar-se, de que se possam dissolver e compor as configurações, de que elementos atuais se tornem desimportantes, elementos latentes venham à tona e estabeleçam novas relações. A estrutura profunda da memória, com seu trânsito interno entre elementos presentificados e não presentificados, é a condição de possibilidade da mudança e da renovação na estrutura da consciência, que sem o pano de fundo daquelas provisões amorfas acabaria por estagnar.

Como exemplo desse jogo mútuo entre memória funcional e cumulativa pode-se mencionar aqui o processo de aprendizagem, descrito como a seguir pelo cientista político Karl Deutsch, sob uma perspectiva cibernética: “Cada processo de aprendizagem, e cada alteração de fins e valores, portanto, se constitui de uma reordenação psíquica interna [...]. A capacidade de aprendizagem de um sistema ou organização, isto é, o escopo de uma reordenação interna efetivamente possível, pode ser mensurada com base na quantidade e multiplicidade de recursos auxiliares livres [*ungebundene Hilfsmittel*] que o sistema ou a organização têm a seu dispor”⁸.

A expressão-chave “recursos auxiliares livres” prenuncia em que medida pode ser sensato e útil acumular saber que não se dilua (não mais, ainda não ou não agora) em meio a configurações de sentido funcionais. Esses recursos mantêm ao

7 Maurice Halbwachs, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen* [A memória e suas condições sociais]. Frankfurt, 1985, p. 389.

8 Karl W. Deutsch, *Politische Kybernetik. Modelle und Perspektiven. Sozialwissenschaft in Theorie und Praxis* [Cibernética política. Modelos e perspectivas. Ciências sociais em teoria e prática]. W. Bessen (org.). Friburgo, 1969, p. 152. (Primeira edição inglesa: 1963).

dispor um saber adicional que, como memória das memórias, pode garantir que memórias funcionais realmente dadas possam ser criticamente relativizadas ou, ainda, renovadas ou transformadas. Por si só eles não geram sentido nem fundamentam valores, mas podem constituir um pano de fundo (estabilizador ou corretivo) para essas operações.

Esses mecanismos derivados da observação da memória individual podem ser transpostos para a memória cultural. Em uma cultura oral da memória, na qual memórias individuais fortalecidas por esteios materiais e corpóreos como bordadura, pintura, ritmo, dança e música constituem o refúgio da memória cultural, é impensável haver uma distinção entre memória funcional e cumulativa. Há tão pouco lugar na memória e as técnicas de memorização são tão dispendiosas que não entra sequer em questão conservar algo que também não seja útil para a identidade do grupo e, portanto, decisivo para sua sobrevivência. Com a escrita, por outro lado, enquanto *medium* cumulativo paradigmático extracorporal, ultrapassa-se esse horizonte das culturas orais da memória. Com a escrita pode-se registrar e acumular mais do que se poderia evocar por meio da recordação. Com isso, distende-se a relação entre recordação e identidade; a diferença entre memória cumulativa e funcional está embasada nessa distensão. O *potencial* da escrita consiste na codificação e acumulação de informações, para além de seus portadores vivos e em que independa de atualização em encenações coletivas. O problema da escrita consiste na acumulação de informações, que tende a ser ilimitada. Por meio de *media* cumulativos extracorporais e independentes da memória humana, vai pelos ares o horizonte da recordação viva e corporificada e criam-se condições de existência para arquivos culturais, saber abstrato e tradição esquecida.

Em um plano coletivo a memória cumulativa contém o que se tornou inutilizável, obsoleto e estranho: o saber objetivo neutro e abstrato-identitário, mas também o repertório de possibilidades perdidas, opções alternativas e chances desperdiçadas. Na memória funcional, por outro lado, trata-se de uma memória que, ao passo que se apropriam dela, resulta de um processo de seleção, associação, constituição de sentido — ou, para dizer com Halbwachs: do delineamento de molduras. Os elementos desprovidos de estrutura, desconexos, passam a integrar a memória funcional como se houvessem sido compostos, construídos, vinculados. Esse ato construtivo gera *sentido*, uma qualidade de que a memória cumulativa simplesmente não dispõe.

A memória funcional cultural está vinculada a um sujeito que se compreende como seu portador ou depositário. Sujeitos coletivos da ação como estados ou nações constituem-se por meio de uma memória funcional, em que tornam disponível para si uma construção do que teria sido seu passado. A memória

cumulativa, por sua vez, não fundamenta identidade alguma. Sua função, em nada menos essencial que outras, consiste em conter mais coisas e coisas diferentes em relação ao que se pode esperar da memória funcional. Para esse arquivo ilimitável — com sua massa sempre crescente de dados, informações, documentos, lembranças — não há mais sujeito a que se possa associar tudo isso; de qualquer modo, ainda se pode falar aqui de uma “memória da humanidade”, completamente abstrata.

Tarefas da memória funcional

Podem-se distinguir diversas formas de uso da memória funcional, dentre as quais abordaremos três possibilidades: legitimação, deslegitimação e distinção. *Legitimação* é o anseio prioritário da memória política ou oficial. A aliança entre dominação e memória, característica para esse caso, manifesta-se positivamente no surgimento de formas elaboradas do saber histórico, sobretudo na forma de genealogias, já que o poder dominante tem necessidade de explicitar sua própria origem. Esse desiderato é atendido em particular pela recordação genealógica. Essa memória legitimadora da dominação tem, ao lado de uma face retrospectiva, também outra, prospectiva. Os dominadores usurpam não apenas o passado, mas também o futuro; querem ser lembrados e, para isso, erigem memoriais em homenagem a seus feitos. Tomam providências para que seus feitos sejam narrados, decantados, eternizados e arquivados em monumentos. Nesse contexto da política oficial da memória incluem-se quase todas as fontes históricas que chegaram até nós vindas do Velho Oriente.

A maior desvantagem da memória oficial consiste em sua dependência da censura e de atividades celebrativas artificiais. Ela tem duração equivalente à do poder que a apoia. No início ela nasce de uma contramemória inoficial que se apresenta como memória funcional criticamente subversiva. Com isso chegamos à segunda forma funcional, a *deslegitimação*.

Frequentemente se diz (constata o historiador inglês Peter Burke) que a história é escrita pelos vencedores. Seria possível dizer, de igual modo: a história é esquecida pelos vencedores. Eles podem permitir-se esquecer o que os vencidos, que não se conformam com os acontecimentos, veem-se condenados a ter em mente, a reviver e reconsiderar, sob a perspectiva do que poderia ter sido diferente⁹.

9 Peter Burke, “Geschichte als soziales Gedächtnis” [História como memória social], in A. Assmann e D. Harth (orgs.), *Mnemosyne, Formen und Funktionen kultureller Erinnerung* [Mnemosine, formas e funções da recordação cultural]. Frankfurt, 1991, p. 297.

Um exemplo atual de recordação deslegitimadora são as festividades comemorativas de 1989 em torno do húngaro Imre Nagy, governador assassinado em 1956 após a investida de tropas soviéticas enviadas para esmagar a rebelião política em seu país. O governo comunista tratou de apagar a memória de Nagy dos livros de história e mantê-la cuidadosamente afastada do espaço público. Não logrou, no entanto, apagá-la por completo, e ela ganhou aderência ainda maior, mesmo sob a contingência de sua exclusão. Primeiro, um grupo de dissidentes encenou seu sepultamento simbólico em um cemitério parisiense e, naquele mesmo ano, com grande pompa cerimonial e intensa participação dos meios de comunicação social, organizou-se no cemitério de Budapeste, com honras de Estado, o traslado de seus restos mortais. Imre Nagy, quintessência da recordação destruída por via oficial, tornou-se a figura simbólica de uma contrarrecordação, e com isso, o fermento decisivo para o processo de supressão do stalinismo na Hungria¹⁰. O motivo de uma contrarrecordação cujos portadores sejam os vencidos e oprimidos é a deslegitimação de relações de poder consideradas opressivas. Essa deslegitimação é tão política quanto a recordação oficial, já que nos dois casos se trata de legitimação e poder. A recordação que se seleciona e conserva nesse caso presta-se a dar fundamentação não ao presente, mas ao futuro, ou seja, ao presente que deve suceder à derrubada das relações de poder ora vigentes.

Uma outra função de uso da memória cultural é a *distinção*. O termo compreende todas as formas simbólicas de expressão que se prestam a delinear uma identidade coletiva. No campo religioso, trata-se da agregação comunitária, mediada pela recordação em comum e renovada pelas festas e ritos. As festas consolidam a relação da comunidade com uma história fundadora compartilhada. No judaísmo, por exemplo, isso vale tanto para a festa do *Pessach*, que comemora a fuga do Egito, quanto para o *Hanukkah*, que celebra a inauguração do segundo templo. Outros exemplos de festas cujo caráter político religiosamente marcado se destina a gerar identidade são a democracia atica e a Revolução Francesa. No campo secular vale mencionar os movimentos nacionalistas do século XIX, que por meio da reconstrução ou da "invenção" de tradições compartilhadas criaram uma identidade para o novo sujeito político da ação, o "povo". No âmbito dos movimentos nacionais, tornou-se uma obrigatoriedade recordar a própria história e a própria tradição, bem como o conjunto das formas do costume geral [*Brauchumsformen*] que se cultiva. A memória nacional não é apenas uma invenção do século XIX, que tratava de se reorganizar sob a modalidade dos es-

¹⁰ Conferência de Mate Szabo, por ocasião de um evento organizado em Weiler im Allgäu sobre a memória coletiva, no verão de 1991.

tados nacionais; com a memória nacional surgiu na Europa uma memória política de outra natureza. A memória nacional não está restrita à "cultura"; a qualquer momento ela pode tornar-se tão política quanto a memória oficial; e isso sobretudo quando assume o perfil de uma contrarrecordação que se opõe à memória oficial e questiona a legitimação desta última, apoiada em monumentos, censura e propaganda política.

Tarefas da memória cumulativa

A memória cumulativa vincula-se um anseio político, ou delinea-se uma identidade distinta. A memória cumulativa constitui a contraparte das diferentes perspectivas da memória cultural. Os produtos que ela logra alcançar tornam-se bastante claros quando controlados ou suprimidos, como se dá, por exemplo, em sociedades totalitárias. Na Rússia stalinista a memória cumulativa cultural foi destruída, só se admitia o que houvesse passado pelo crivo da doutrina oficial. Orwell, em seu romance *1984*, descreveu em detalhes essa situação e sem exageros, como se sabe hoje.

A memória cumulativa pode ser vista como um depósito de provisões para memórias funcionais futuras. Esta não é apenas a condição prévia para o fenômeno cultural que denominamos "renascença", esse é também um recurso fundamental da renovação do saber cultural e uma condição de possibilidade das mudanças culturais. Igualmente importante é o significado da memória cumulativa para o presente de uma sociedade enquanto corretivo para memórias funcionais atuais. À medida que se recorda muito mais do que realmente se precisa recordar, tornam-se visíveis as bordas da memória funcional. A possibilidade de renovação permanente pressupõe uma grande permeabilidade do limite entre memória funcional e memória cumulativa. Se se mantém aberta a fronteira, chega-se mais facilmente a um intercâmbio dos elementos de uma e outra e a uma reestruturação dos padrões de sentido. No caso oposto ocorre a ameaça de uma estagnação da memória. Se o trânsito fronteiro entre as duas memórias fica bloqueado por uma muralha, e se a memória cumulativa fica barrada enquanto depósito de provisões que encerra possibilidades, alternativas, contradições, relativizações e protestos críticos, fica excluída qualquer mudança, e a memória torna-se, então, absolutizada e fundamentalista.

Não é correto o argumento que serviu de ponto de partida a Orwell, a saber: que a memória cumulativa se forma de modo automático e confiável quando simplesmente se abdica de manipulá-la ou eliminá-la. Ela mesma é tão pouco natural como a memória funcional e, ao contrário, precisa ser apoiada por instituições que preservam, conservam, investigam e difundem o saber cultural.

Arquivos, museus, bibliotecas e memoriais participam da execução dessa tarefa tanto quanto institutos de pesquisa e universidades. Essas instituições oferecem resistência tanto à supressão involuntária do passado na memória cotidiana quanto ao seu apagamento consciente na memória funcional. Todas elas possuem uma licença especial que consiste na dispensa em relação a funções sociais utilitárias imediatas. Uma sociedade que não proporciona a si mesma nichos e espaços de liberdade como esses não logra construir memória cumulativa alguma. Contextos em que vige uma licença como essa são, em especial, a arte, a ciência, o arquivo e o museu. Via de regra, a distância que esses domínios implicam bloqueia uma referência instrumental e imediata de identificação. Justamente em virtude desse distanciamento é que o significado da memória cumulativa se revela tão importante para a sociedade; a memória cumulativa como que constitui, enquanto contexto das diversas memórias funcionais, o próprio horizonte externo a elas, a partir do qual as estreitas perspectivas em relação ao passado podem ser relativizadas, criticadas e transformadas. Seria, portanto, insensato fazer a defesa de uma das memórias em detrimento da outra. Nas culturas escritas tem-se as duas formações, e o futuro da cultura depende em grande medida de que essas memórias continuem existindo lado a lado, também sob as condições proporcionadas pelas novas mídias.

Essa tese é apoiada pelas considerações de outro historiador que também relacionou história e memória uma à outra, de maneira programática. Lutz Niethammer, contudo, não as opõe entre si, mas alça a memória a um novo paradigma para a ciência histórica: "A reformulação da História na metáfora da memória surge da descontinuidade de sua fundação histórico-filosófica e, ao mesmo tempo, surge do entendimento de que a necessidade de manutenção de experiências históricas não diminui, e na verdade aumenta"¹¹. Segundo Niethammer, a memória, que deve servir para orientar a ciência histórica, tem duas faces, que ele descreve com os conceitos "tradição" e "resquício" [*Überrest*], proveniente da documentologia [*Quellenkunde*] histórica. (Doravante utilizaremos para esses dois grupos de fontes os conceitos "textos" e "vestígios".) Tradição, para Niethammer, corresponde à memória consciente e voluntária que coage o passado a integrar uma construção social de sentido. Os resquícios, por sua vez, correspondem a uma *mémoire involontaire* que ainda não se presta (ou não se

11 Lutz Niethammer, "Die postmoderne Herausforderung. Geschichte als Gedächtnis im Zeitalter der Wissenschaft" [O desafio pós-moderno. História como memória na era da ciência], in Wolfgang Kuttler; Jörn Rüsen e Ernst Schulz (orgs.), *Geschichtsdiskurs* [Discurso histórico]. T. 1 — Grundlagen und Methoden der Historiographieggeschichte [Fundamentos e métodos da história da historiografia]. Frankfurt, 1993, pp. 31-49; o trecho citado está na p. 46.

presta mais) à consciência. De modo semelhante a importantes teóricos da memória — como De Quincey, Proust e Freud —, Niethammer pressupõe que "nada se esquece por completo, mas que todas as percepções, por mais que estejam empalidecidas, recalcadas ou borradas, acabam por sedimentar-se nos vestígios da memória, sendo possível, em princípio, resgatar esse sedimento de novo"¹². O historiador e principalmente o pesquisador de *oral history* ansiaram muito por essa camada da memória, a dos resquícios. Eles veem nela o sedimento material de um inconsciente coletivo, que não foi acolhido na produção de sentido anterior, tampouco sucumbiu por completo ao recalçamento. O que aparentemente não se transmitiu ou o que se transmitiu apenas de modo subreptício "está alojado no interstício entre o que é socialmente consciente e o que se perdeu"¹³. A contraposição de Niethammer entre "tradição" e "resquício" pode traduzir-se na contraposição entre "memória funcional" e "memória cumulativa", e seu programa historiográfico pode ser relacionado à interação ora sugerida de duas camadas da memória. Sua historiografia crítica, formulada na sucessão de Halbwachs e Benjamin, quer buscar os vestígios do passado que não encontraram acesso algum à formação da tradição da memória coletiva e que, por meio da revelação de percepções alternativas e esperanças soterradas, perpassam as construções de sentido da tradição com permanente tendência a consolidação e redução.

Em resumo: "história" (no sentido de "historiografia crítica") é o produto de um processo cultural de diferenciação. Desenvolveu-se por meio da emancipação da "memória" (no sentido de "tradição normativa"). Essa diferenciação na "economia doméstica do saber da sociedade" (Thomas Luckmann), no entanto, não leva necessariamente, como se temia, à dissolução (etimologicamente falando: à "cisão") das memórias vivas de grupos específicos. Ao passo que o caráter excludente dos dois modos da memória revela lá e cá potenciais bastante problemáticos, por privar a historiografia de seu valor e atribuir à memória um caráter mítico, há no imbricamento de ambos um corretivo proveitoso. Pois uma memória cumulativa desvinculada da memória funcional decai à condição de fantasmagoria, e uma memória funcional desvinculada da memória cumulativa decai à condição de uma massa de informações sem significado. Da mesma forma que a memória cumulativa é capaz de verificar, sustentar ou corrigir a memória funcional, também a memória funcional é capaz de orientar e motivar a memória cumulativa. Cabe que ambas estejam juntas, ambas pertencem a uma

12 Idem, op. cit., p. 44.

13 Idem, op. cit., p. 47.

cultura que se diferencia e autonomiza, uma cultura “que se posiciona em face da pluralidade de sua diferença interior e se abre para sua diferença exterior”¹⁴.

3. Um diálogo com Krzysztof Pomian sobre história e memória

Para o ano de 1994/1995 convidou-se um grupo de cientistas e artistas para reunir-se no Getty Center em Santa Monica, Califórnia, a fim de que se ocupassem do tema de sua especialidade, a memória. Krzysztof Pomian uniu-se ao grupo por um curto período, e então foi possível manter com ele o diálogo a seguir. A conversa ocorreu em 26 de dezembro de 1994, em inglês; no mesmo dia anotei de memória. O ensejo para o diálogo foi a pergunta sobre a possibilidade de se interligarem as pesquisas sobre a memória em Paris, Budapeste e Bielefeld. Nesse contexto mencionou-se também o nome de Jörn Rüsen; no semestre de verão de 1995, participei do grupo de pesquisa “Criação de sentidos em história”, coordenado por Rüsen, no Centro de Pesquisa Interdisciplinar em Bielefeld.

K. P. — O senhor Rüsen não é aquele que quis equiparar história e recordação? Não tirei muito proveito disso. Há hoje duas correntes que considero igualmente equivocadas. Uma delas pretende reduzir a história à recordação; a outra, reduzir história à retórica. Nos dois casos, em minha opinião, ocorre uma transformação da história em algo raso (*a flattening of history*). Rüsen parece almejar a primeira redução; Hayden White, a segunda. Ambos negam uma terceira coisa: a escrita crítica da história como discurso científico. Pode ser que soe fora de moda e maçante, mas eu não pretenderia, por nada neste mundo, dispensar essa conquista que pessoas como Valla e outros nos deram de presente. Eles estabeleceram métodos e critérios para a veracidade histórica com os quais puderam desmascarar certos documentos como falsificações. Se renunciarmos a essa historiografia crítica, renunciaremos também a algo que considero vital: os critérios de verdade objetiva e intersubjetiva.

Parece que essas tendências radicais de redução da historiografia, a propósito, foram bastante disseminadas no âmbito da teoria, ao passo que na prática do dia a dia acadêmico tudo segue seu curso, como antes. Quais seriam as chances de emprego para quem renunciasse ao instrumental crítico dessa ciência?

A. A. — Considero essa diferenciação bastante útil, mesmo que eu veja a questão de outra maneira. A historiografia, de modo muito claro, tem (ao menos) três dimensões: a científica, a memorial e a retórica. Duvido apenas que elas

14 Idem, op. cit., p. 48.

realmente se excluam, assim como o senhor parece supor. As dificuldades não provêm, em primeiro lugar, do fato de que essas funções e dimensões acabam sendo absolutizadas, confundidas, contrapostas umas às outras de forma excludente? É possível dizer, por exemplo, que a recente querela dos historiadores na Alemanha foi decorrência de uma tal confusão ou de uma tal absolutização: algumas posições defenderam a dimensão memorial; outras, a dimensão científica. Alguns escreveram a história do Holocausto para dar testemunho do maior crime da história da humanidade e com isso fixá-lo como tal na memória; outros quiseram tratar esse acontecimento de maneira comparativa e explicá-lo por via causal. Contudo, talvez não se possam separar essas duas dimensões, a científica e a memorial, de maneira tão radical — somente de modo a apenas prejudicá-las mutuamente, talvez. Não há tendências semelhantes na França, de jogar a história e a memória uma contra a outra? Penso em Pierre Nora e seu grande projeto *Lieux de Mémoire*. Não será ele um retorno da dimensão memorial que se opõe à científica? Penso em um texto de Nora em que ele opõe os dois conceitos e destaca que a história corrói os fundamentos da recordação viva.

K. P. — Não considero acertada essa visão das coisas. Há duas coisas que dizer sobre isso. Primeiro, Nora não opõe a recordação à história, mas move-se por completo sobre o terreno da historiografia científica. Sua inovação consiste em haver descoberto a história dos monumentos como um campo objetual da historiografia. Participei desde o início do projeto que aconteceu de 1978 a 1992 e resultou ao todo em sete volumes, de extensão cada vez maior (vol. 1: *La République*; vols. 2-4: *La Nation*; vols. 5-7: *La France*), e conheço sua concepção detalhadamente, por diversas conversas e seminários. Segundo, para entender o que Nora tem em mente com a “corrosão dos fundamentos da recordação pela ciência histórica”, é preciso saber o que precedeu seu projeto: a escola dos Annales. Brudel, que foi meu professor, mas não professor de Nora, estudou história sem qualquer relação com a memória. Ele se especializou em processos que necessariamente prescindiram de verificação, de memorialização e de codificação, tais como estruturas demográficas e flutuações de preços. Por assim dizer, ele estudava a história pelas costas dos envolvidos. Por fim, isso resultava em que uma tal história passava a ser um acontecimento altamente especializado que em nada mais dizia respeito aos leigos. Pagou-se um preço alto por essa nova forma de conhecimento: a história desapareceu da consciência da população e foi banida cada vez mais dos currículos escolares e planos de ensino. Foi aqui que Nora entrou em ação. Ele pretendeu trazer a história uma vez mais à consciência, à memória, às memórias dos cidadãos, e com isso começou a interessar-se por símbolos e monumentos em que a história de fato se fizera presente na consciência da população e em que ela talvez ainda estivesse.

A. A. — Isso significaria dizer, no entanto, que a dimensão memorial e a dimensão científica da historiografia não se excluem, mas ligam-se uma à outra de maneira complexa. Contudo, o que nos parece separar irreversivelmente de uma historiografia positivista é a clareza de que a escrita da história *também* se dá por via retórica (e que, portanto, é “fictícia”, no sentido de haver sido feita) e *também* encerra a referência da memória em um grupo determinado, em determinado local. As duas coisas já não são fatores que se possam eliminar do discurso científico da maneira mais ascética possível. Mais que isso, seria possível incorporá-las, ambas, em uma reorientação do projeto de escrita da história.

SEGUNDA PARTE
M E I O S

I

*Sobre as metáforas da recordação**

Não se podem contar as imagens do passado
nos dedos de uma mão, sequer nos de duas mãos.

(Mario Bretone)

Existem estreitas correlações entre os *media* e as metáforas da memória. Pois as imagens que foram encontradas por filósofos, cientistas e artistas para os processos da recordação e do esquecimento seguem, cada qual, os sistemas materiais dominantes de anotação e as tecnologias de armazenamento. Trazer à mente algo do espectro dessas imagens é, por assim dizer, descrever a mudança das teorias da memória na área de interseção com a história dos *media*. Com a visita ao museu histórico da imaginação visual, que se fará a seguir, podem-se contemplar também, com as metáforas em *soft focus*, os diversos *media* cambiantes da memória.

No princípio de um romance de sua fase inicial, a romancista inglesa George Eliot pergunta-se sobre o significado, a mutabilidade e a inevitabilidade da metáfora. As imagens que ela enumera explicam a funcionalidade do espírito humano. Para um texto sobre a metáfora da memória, essas frases são duplamente relevantes: primeiro porque elas dizem respeito ao efeito da metáfora de maneira geral; segundo, porque as imagens mencionadas foram usadas como metáforas-chave da memória.

É surpreendente como uma coisa pode mudar quando se muda a metáfora. Logo que chamamos o cérebro de um estômago intelectual, torna-se inútil a complexa apresentação do cérebro como solo fértil espiritual a ser cultivado com arado e ancinho. Também se pode obedecer a autoridades importantes e designar o espírito como uma folha de papel em branco ou um espelho; nesse caso, tornam-se irrelevantes, então, as noções que envolvam o sistema digestivo [...]. Não é lamentável que o enten-

* Tradução: William Haack.

dimento só possa expressar-se raramente na língua, sem recorrer ao refúgio das imagens, de modo que dificilmente podemos dizer o que algo é sem que seja preciso dizer que ele é outra coisa?¹

O suspiro indignado com que Eliot encerra sua reflexão pode servir como ponto de partida para as considerações a seguir. Basta que se veja nele a constatação de que sem metáforas não há como falar em recordação. E isso não vale só para reflexões literárias, pedagógicas ou outras de caráter pré-científico. Via de regra, também na ciência a concepção de uma nova teoria sobre a memória coincide com uma nova orientação imagética. O fenômeno da memória é resistente à descrição mais direta e incide em processos metafóricos. As imagens desempenham o papel de figuras de pensamento, modelos que demarcam os campos conceituais e orientam as teorias. Por essa razão é que os “conjuntos de metáforas” nesse campo não são uma linguagem que parafraseia, mas uma linguagem que primeiro desvela o objeto e o constitui. A questão das imagens da memória torna-se, assim, ao mesmo tempo, uma questão sobre os diferentes modelos de memória, seus respectivos contextos históricos, necessidades culturais e padrões interpretativos.

Em um breve ensaio pioneiro sobre o tema, Harald Weinrich verificou que no campo dos conjuntos de metáforas para designação da memória não predomina, como se poderia supor, uma abundância infundável de imagens². Segundo a perspectiva de Weinrich, existem de maneira geral apenas duas metáforas centrais: a *Tafel* [tabuleta] e o *Magazin* [câmara]. Elas têm sua origem específica e pertencem a uma determinada tradição. A *metáfora do Magazin* provém do contexto da sofística e retórica, da elaboração pragmática da habilidade linguística e da capacidade de memória no âmbito de uma técnica de conversação persuasiva passível de aprendizado. A *metáfora da Tafel*, elaborada por Platão, ao contrário, não se refere a uma memória artificial, mas sim à memória natural. Esta parece ser um dom misterioso divino e localizar-se nas profundezas da alma humana.

Weinrich resume sua tese com as seguintes palavras: “A dualidade dos campos imagéticos da memória é um fato da história intelectual do Ocidente. Provavelmente ela está relacionada com a dualidade do fenômeno da memória; as metáforas do *Magazin* reúnem-se principalmente em torno do polo da memória,

as metáforas da *Tafel*, por sua vez, em torno do polo da recordação”³. Mas será que a “dualidade do fenômeno *memória*” está mesmo fundamentada de maneira tão inequívoca no léxico da língua alemã, que ao mesmo tempo nos oferece, com os sinônimos “recordação” e “memória”, chances de uma diferenciação terminológica? Certamente as duas palavras sempre deram ensejo a fixações conceituais. Se nos limitamos ao terreno do uso diário da língua, então a *memória* surge como habilidade virtual e substrato orgânico, ao lado da *recordação* como procedimento presente e imediato de fixação e evocação de conteúdos específicos. Quem percebe tal coisa constata que não se podem evitar danos, caso os dois polos se separem. Em vez de definir memória e recordação como *oposição conceitual*, deve-se defini-las muito mais como um *par conceitual*, como aspectos complementares de uma *correlação*, de modo que ambos se manifestem juntos em cada modelo.

Ao retomarmos a questão do conjunto de metáforas para a memória, corremos o risco de borrar a imagem concisa e clara criada por Weinrich. Mas isso deve acontecer não pela confluência de um sem-número de metáforas aleatórias para designar a memória, mas a partir de uma ampliação sistemática da matriz proposta, por meio do acréscimo de uma outra dimensão importante. *Tafel* e *Magazin* são metáforas espaciais; a *Tafel* é uma área bidimensional, ao passo que o *Magazin* implica um espaço tridimensional. Memória e recordação, no entanto, são fenômenos que por princípio carregam em si uma dimensão temporal; praticamente não se pode concebê-los sem essa *quarta dimensão do tempo*. É difícil expressar a indisponibilidade temporária das lembranças e sua posterioridade constitutiva em metáforas puramente espaciais. Ao contrário, elas sugerem presença e acessibilidade duráveis, algo justamente problemático no que diz respeito às lembranças. Os exemplos de metáforas para a memória a seguir não pretendem constituir um levantamento exaustivo, quanto ao aspecto sistemático ou tipológico. A partir dos campos imagéticos espacialmente orientados, conforme propostos por Weinrich, cabe apenas demonstrar algo da surpreendente produtividade imagética da memória, bem como exemplificar possibilidades e fronteiras dessas imagens. Pois a complexidade do fenômeno não se reflete em imagens individuais, mas apenas nas sobreposições, nos deslocamentos e nas diferenças das muitas imagens, cada uma delas insuficiente em si mesma.

1 George Eliot, *The Mill on the Floss* (1860). Harmondsworth, 1994, p. 140.

2 Harald Weinrich, “Typen der Gedächtnismetaphorik” [Tipos de processos metafóricos para a memória], in *Archiv für Begriffsgeschichte*, 1964, pp. 23-6.

3 Idem, op. cit., p. 26.

1. Metáforas da escrita: *Tafel*, livro e palimpsesto

Antes da descoberta da escrita eletrônica, escrever limitava-se a duas técnicas básicas: a aplicação de pigmentos sobre uma superfície polida e o entalhe em um material apropriado. Visto que o papel entrou em circulação apenas no século XIV, e papiro e pergaminho eram materiais escassos e caros, culturas antigas escreveram em cera, argila e pedra. Essa escrita foi identificada com o entalhe, e por isso a palavra grega “caráter” significa um sinal de escrita entalhado. Em Platão compara-se a memória a uma tabuleta de cera, aquele instrumento em que os alunos da Antiguidade aprendiam a escrever. No diálogo *Teeteto* (191c ss.) Sócrates emprega a imagem da tabuleta de cera, dom de Mnemosyne, para descrever o nexo entre recordação (imagem original, *Urbild*) e percepção (retrato, *Abbild*), que se pressupõe tanto na recordação quanto no reconhecimento confiáveis. A precisão ou confusão do conhecimento depende da clareza da cunhagem feita na “medula da alma”⁴. Com a escrita de entalhe já se está a um passo do selo, metáfora que Aristóteles emprega para designar a memória. Seu uso dessa imagem é bastante instrutivo porque com auxílio dele o filósofo logrou esclarecer não só a funcionalidade da memória, mas também suas fronteiras e falhas.

A experiência vivida, cuja existência se chama memória, é como uma pintura, porque o movimento em curso deixa para trás quase uma impressão da percepção da imagem, como se fosse selado com um anel. Por isso a memória não se responsabiliza por aqueles que, por sentimento ou idade, são fortes em entusiasmo, como se o movimento e o selo fossem comprimidos em água corrente. Certa vez não acontece a impressão por causa da desintegração, como em casas antigas, ou pela fragilidade do material usado. Por isso os muito jovens e os muito velhos não têm boa memória, pois estão em desenvolvimento corrente por causa do crescimento ou envelhecimento⁵.

A noção de que uma boa memória é questão de boa consistência fisiológica perpetuou-se até a medicina do século XVII. Em Shakespeare ainda se encontram indícios indiretos desses princípios aristotélicos. Em *A tempestade*, por exemplo, os esforços pedagógicos para educar o escravo Caliban permanecem infrutíferos

por causa de sua pouca capacidade de memorização: “Abhorred slave, / Which any print of goodness will not take” (I, II, vv. 351-2). O poder de memória e as chances sociais unem-se aqui em uma relação sinistra. Ao negar no selvagem a capacidade de aprender e desenvolver-se, Próspero, o colonizador da ilha, sente-se no direito de escravizá-lo para serviços menores.

Associada à linguagem bíblica, a expressão “guardar bem firme algo em si mesmo” será retomada muitas vezes sob a imagem de “escrever no coração”. Jeremias pensou nas “tábuas do coração” quando atribuiu a Deus as seguintes palavras: “Porei minha lei no seu interior e a escreverei no seu coração” (Jeremias 31, 33, cf. Deuteronômio 6, 6). A noção de um *Livro do mundo* divino, encontrada pela primeira vez na Mesopotâmia, simboliza a memória absoluta como sendo um livro total⁶. Nesse livro, diversamente das crônicas e relatórios, há registros não só sobre o passado, mas também sobre o tempo vindouro. Algo semelhante está escrito no Salmo 139, que fala da onisciência divina e também faz uso da metáfora do livro. Esse livro nada tem de uma crônica sobre o mundo completa e exaustiva, uma memória da humanidade. Ele é a memória de Deus, órgão do Criador como monarca e juiz. O que Ele registra de próprio punho no papiro tem poder de decisão sobre o ser e o não ser. Só é real o que está registrado em seu livro; o que se apaga desses anais é como se nunca houvesse existido.

A metáfora da escrita — cabe mencionar tal coisa mesmo que de passagem — tem implicações específicas de gênero. Na cena da escrita sexualizada, o dispositivo de escrita tem conotação masculina (*pen* — pênis), ao passo que a superfície da escrita, a *matrix*, a “virgindade” do papel em branco, feminina⁷. Os versos de Oscar Hammerstein II a seguir, do musical de Richard Roger, *The Sound of Music*, apresentam, sob a forma de um tipo idealizado, a mulher jovem como folha em branco à espera de acolher em si a escrita do homem:

6 Os judeus da Mesopotâmia puderam adotar essa metáfora do livro; L. Koep, *Das himmlische Buch in Antike und Christentum* [O livro celestial na Antiguidade e no cristianismo]. Bonn, 1952. Sobre a ideia dos grandes livros de contabilidade no judaísmo e o nexo entre o planejamento divino e o cumprimento histórico no âmbito do Livro do mundo celestial, ver também Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt* [A legibilidade do mundo]. Frankfurt, 1981, pp. 22 ss. Borges potencializou essa imagem em sua descrição de uma visão mística de Deus na figura de um “livro cíclico”, circular.

7 Conotações específicas de gênero existem em algumas línguas também para as palavras “recordar” e “esquecer”. Sobre o hebraico, Jacob Taubes escreve: “A memória é o princípio positivo, opõe-se a ele o esquecimento, como princípio negativo. Em Israel, vincula-se a memória ao polo masculino, enquanto o esquecimento corresponde ao polo feminino. *Sikaron*, memória, é aparentado com *sakar* = masculino; e *nakab*, perfurar, peneirar, é aparentado com *nakeba* = feminino”. *Abendländische Eschatologie* [Escatologia ocidental]. Berna, 1943, p. 13.

4 Platão, *Teeteto*, 191c, d. No diálogo *Filebo*, Sócrates compara a alma com um livro, no qual um copista registrou falas verdadeiras ou falsas, associadas a imagens verdadeiras ou falsas; Platão, *Filebo* 40 a, d, in *Spätdialoge II*. Vol. 8. Zúriq/Munique, 1974, p. 53.

5 Aristóteles, *Peri Psyches*, 424a, pp. 18 ss.; “Über Gedächtnis und Erinnerung” [Sobre memória e lembrança], in Paul Gohlke (org.), *Aristoteles. Kleine Schriften zur Seelenkunde* [Aristóteles. Pequenos escritos sobre psicologia]. 2ª ed. Paderborn, 1953, p. 65.

*You wait, little girl, on an empty stage
For fate to turn the light on,
Your life, little girl, is an empty page
That men will want to write on.*

Você aguarda, menina, sobre um palco vazio
que seu destino lhe acenda a luz,
Sua vida, menina, é uma página vazia,
Em que os homens desejaram escrever.

A escrita como metáfora da memória é tão indispensável e sugestiva quanto extraviadora e imperfeita. A presença permanente do que está escrito contradiz ruidosamente, no entanto, a estrutura da *recordação*, que é sempre descontínua e inclui necessariamente intervalos da não presença. Não se pode recordar alguma coisa que esteja presente. E para ser possível recordá-la, é preciso que ela desapareça temporariamente e se deposite em outro lugar, de onde se possa resgatá-la. A recordação não pressupõe nem presença permanente nem ausência permanente, mas uma alternância de presenças e ausências. As metáforas da escrita, que pela fixação signica implicam uma permanente legibilidade e disponibilidade do conteúdo da memória, negligenciam justamente essa alternância de presença e ausência, tão própria à estrutura da recordação. Para fazer mais jus a isso, seria preciso inventar a imagem de uma escrita que, uma vez realizada, não se tornasse legível de imediato, mas somente sob condições especiais.

O romântico inglês Thomas De Quincey descobriu tal imagem da memória quando comparou, em um ensaio, o cérebro humano a um palimpsesto. De Quincey descreveu exatamente o processo técnico do palimpsesto, em que o valioso pergaminho se tornava sucessivas vezes a base de escritos diversos: na Antiguidade, por exemplo, o pergaminho continha o manuscrito de uma tragédia; depois, sob uma preparação cuidadosa, sofria um processo de limpeza e podia receber na Antiguidade tardia uma lenda alegórica e, da mesma forma, na Idade Média, um poema épico cavaleiresco. De Quincey constatou que em sua época, graças à sensacional cooperação entre química e filologia, havia se tornado possível refazer essa via do esquecimento em sentido oposto. Para descrever essa regressão miraculosa da recordação, De Quincey ainda não tinha ao seu dispor a imagem hoje óbvia do filme que retrocede na tela quando rebinado, e por isso precisou fazer uso de figuras míticas e poéticas: "Em um longo regresso fomos atrás de todas as fênix e coagimos cada uma delas a revelar os próprios ancestrais que repousam nas camadas ainda mais profundas de suas

cinzas"⁸. Nesse retrilhar o caminho até o início é que consiste a arte mágica do filólogo, que logra inverter a cronologia e ler de modo retrocedente. De Quincey vê nisso uma imagem do poder explosivo e retroativo da recordação: "O que é o cérebro humano senão um palimpsesto natural e formidável? Camadas inextinguíveis de ideias, imagens, sentimentos lançaram-se sobre teu cérebro tão suavemente como a luz. Cada nova camada parece soterrar sob si mesma todas as que a antecedem. E na verdade nenhuma delas foi extinta"⁹.

O que fascina De Quincey é a perfeita recuperação do que se perdeu, "a possibilidade de ressurreição para o que ficou tanto tempo adormecido na poeira" ["the possibility of resurrection for what had so long slept in the dust"]. Para ele, a lembrança não nasce de um ato da vontade, nem é técnica que se possa aprender; vem espontaneamente sob circunstâncias especiais. Camada por camada, deposita-se uma escrita sobre a outra, em um misterioso palimpsesto do espírito humano que faz do novo a sepultura do velho.

Mas seja na hora da morte, seja por meio de uma febre ou no turbilhão do ópio, todas essas [imagens] podem recuperar sua força. Não estão mortas, mas adormecidas. [...] Em um abalo poderoso do sistema, tudo torna a seu estágio mais primevo e elementar. [...] Não existe alquimia da paixão ou da doença que possa apagar essas impressões imortais¹⁰.

Para De Quincey, a memória é um refúgio de impressões imortais e incorruptíveis. Fundamentalmente, elas são inacessíveis ao ser humano; ele não pode controlá-las nem governá-las, mas elas estão inscritas em seu corpo. Essa noção de que há vestígios de recordações que sejam perduráveis, mas indisponíveis, distingue-se precipuamente da "recollection" de Wordsworth, que é objeto do trabalho de reconstituição imaginativo e antecipa a *mémoire involontaire* de

8 Thomas De Quincey, "The Palimpsest of the Human Brain", in *Essays*, ed. por Charles Whibley. Londres, s.d., p. 272.

9 "What else than a natural and mighty palimpsest is the human brain? [...] Everlasting layers of ideas, images, feelings, have fallen upon your brain softly as light. Each succession has seemed to bury all that went before. And yet, in reality, not one has been extinguished".

10 "But by the hour of death, but by fever, but by the searchings of opium, all these can revive in strength. They are not dead, but sleeping. [...] In some potent convulsion of the system, all wheels back to its earliest elementary stage. [...] Alchemy there is none of passion or disease that can scorch away these immortal impresses". De Quincey (p. 276) articula aqui uma convicção bastante difundida de que "em um caso normal [...] a biografia completa só ressurgue nos últimos segundos da vida, no famoso filme da hora da morte. Só então se sabe quem de fato se é". Heiner Müller, *Jenseits der Nation* [Além da Nação]. Berlim, 1991, p. 71.

Proust. Esta também está associada à representação de traços somáticos duradouros. Para Proust, seria “bem possível que a filosofia dos jornalistas, para a qual tudo está fadado a cair em esquecimento, fosse menos verdadeira que a concepção oposta, para a qual tudo se mantém preservado”¹¹. Ele falou de uma “realidade, de cujo verdadeiro conhecimento talvez fiquemos privados até nossa morte, e que é apenas a nossa vida”. As pessoas simplesmente não percebem essa vida verdadeira “porque não procuram expô-la à luz e, em consequência disso, seu passado fica carregado de negativos fotográficos que permanecem sem uso, já que o entendimento delas não as ‘revela’”¹².

Também Freud se ocupou da oposição entre cunho efêmero e permanente. Esse problema atinente à memória, a alternância entre presença e ausência, que De Quincey descreveu com a imagem do palimpsesto, Freud formulou como paradoxo: De que maneira apresentar a simultaneidade das funções opostas de preservar e apagar? Como conciliar uma “capacidade ilimitada de apreensão” com a “conservação de traços duradouros”?¹³. Derrida traçou o caminho que Freud percorreu do “vestígio” (neural) até a “escrita” (psíquica)¹⁴. Freud conseguiu a solução do paradoxo da memória com a ajuda de uma metáfora, o que mostra ao mesmo tempo que imagens não são apenas paráfrases poéticas, mas também instrumentos de uma heurística científica. Ele reconstituiu o mecanismo psíquico no modelo de escrita do assim chamado “bloco mágico”. Esse brinquedo discreto e ainda hoje comum em quartos de criança ajudou Freud a alcançar fama científica. Pois a enigmática copresença do vestígio duradouro e da *tabula rasa* ocorreu-lhe quando atentou a essa ferramenta de escrita composta de três camadas: a superfície consiste em um papel de cera fino sobre o qual algo será escrito e sobrescrito; debaixo dele se encontra uma folha de celuloide que

11 Marcel Proust, *Auf der Suche nach der Verlorenen Zeit. Im Schatten junge Mädchenblüte* [Em busca do tempo perdido. À sombra das raparigas em flor]. Vol. I. Ed. francesa, p. 447.

12 Idem, *Auf der Suche nach der Verlorenen Zeit. Die wiedergefundene Zeit*, p. 308 [Em busca do tempo perdido. O tempo recuperado. Trad. Lúcia Miguel Pereira. 13ª ed. São Paulo, Globo, 1998].

13 Sigmund Freud, *Gesammelte Werke* [Obras completas]. Vol. XIV, p. 4. Ver também vols. II/III, p. 543: “Das percepções que nos alcançam permanece em nosso aparato psíquico um vestígio que podemos chamar de ‘vestígio da recordação’. [...] Obviamente decorrem dificuldades de que um e mesmo sistema deva, de maneira fiel, conservar mudanças em seus elementos e, não obstante, deva corresponder, de maneira leve e aberta, também a novos ensejos de mudança”.

14 “Na carta 52, de 6 de dezembro de 1896, reconstrói-se todo o sistema da *projeção* sob uma conceitualização gráfica sem precedentes em Freud, até aquele momento. Não é acaso isso coincidir, em sua obra, com a transição do neurológico ao psíquico”. Jacques Derrida, *A escritura e a diferença*. Frankfurt, 1976, p. 315.

serve como “protetor contra estímulos”; e numa camada mais abaixo há uma tabuleta de cera que retém vestígios permanentes (“inervações arraigadas”, [*Besetzungsinervationen*]), que sob condições favoráveis de luz permanecem visíveis como ranhuras finas.

A descrição do “bloco mágico” por Freud como maquete da memória aproxima-se do modelo do palimpsesto de De Quincey. Ambos se servem da metáfora da escrita para ilustrar a complexidade de um fenômeno que associa capacidade de armazenamento confiável (*immortal impresses*) e suscetibilidade ilimitada (*everlasting layers, softly light*) com indisponibilidade temporária. Proust e Benjamin puseram ambos esse momento da indisponibilidade, da ausência, ou, melhor dizendo: da latência no centro de suas investigações sobre a memória, um deles sob a perspectiva autobiográfica, o outro sob uma perspectiva histórico-filosófica. A indeterminabilidade do momento da decifração, da legibilidade, Benjamin abrigou-a sob a fórmula do “agora da cognoscibilidade”. Para referir-se à memória, ele substituiu no século XX a metáfora da escrita pela da fotografia, quando escreveu: “A história é como um texto no qual se armazenam imagens como sobre uma chapa fotossensível. Somente o futuro possui os produtos químicos necessários para revelar essa imagem com toda a acuidade”¹⁵. Como no palimpsesto, da mesma maneira na fotografia, produtos químicos participam do processo pelo qual uma escrita invisível se torna legível ou uma imagem invisível se torna visível. Em sentido estrito, no entanto, nem em De Quincey nem em Freud pode-se falar da escrita no sentido de um código de signos. Ambos substituem “escrita” por “vestígio”. Com essa substituição, amplia-se o espectro das “inscrições”, e não só de forma essencial; Benjamin inclui também novas técnicas de registro, como a fotografia. Falamos de “foto-grafia”, “escrita de luz”, e sugerimos com isso que também as imagens resultam de processos de escrita. No entanto, aqui não há mais quem escreva; em vez disso, o aparato técnico age como um *medium* e, com a ajuda deste, o próprio real se inscreve. Na descrição da fotografia por Susan Sontag, por exemplo, reconhecemos a continuação da metáfora mais antiga para a memória: “Uma fotografia não é apenas uma imagem (como a pintura o é), uma interpretação do real; ela é ao mesmo tempo um vestígio, um modelo direto do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária”¹⁶.

Depois da Primeira Guerra Mundial, o psiquiatra Ernst Simmel descreveu o fenômeno do trauma da guerra segundo a conceitualização da fotografia. A

15 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* [Obras reunidas]. Vol. I, 3. Rolf Tiedermann (ed.). Frankfurt, 1980 ss., p. 1.238.

16 Susan Sontag, *On Photography*. Nova York, 1979, p. 154.

autoinscrição de uma experiência traumática na matriz do inconsciente correspondia à autoinscrição fotográfica do recorte da realidade nos saís de prata da chapa fotográfica. Simmel escreveu: "O *flash* do terror cunha uma impressão fotográfica apurada"¹⁷. O mesmo se aplica ao psicoterapeuta William Brown, que se especializou em traumas de guerra e comparou as marcas de lembrança latentes que ele reativou por hipnose "a sucessivas impressões fotográficas sobre um filme cinematográfico"¹⁸. Não que sua descrição se deixe ler apenas como uma atualização tecnológica do palimpsesto de De Quincey. Algo que leva a pensar de maneira mais duradoura é a correspondência exata entre a história da técnica e a teoria da memória. Enquanto os meios analógicos "fotografia" e "cinema" gravaram suas imagens sobre suportes materiais, predominou na teoria da memória, de Proust e Warburg até Freud, a noção da consistência dos vestígios da memória e de sua condição inextinguível. Na idade da mídia digital, que não grava mais nada, mas coordena circuitos e transmite impulsos, presenciemos expressivamente um abandono dessas teorias da memória. Agora não se considera mais a memória como vestígio e armazenamento, e sim como uma massa plástica que é sempre reformulada sob as diferentes perspectivas do presente.

2. Metáforas do espaço

Desde que há as antigas técnicas mnemônicas — aquele conjunto de ensinamentos que munuiu com uma memória artificial e confiável a memória natural notoriamente não confiável — existe uma ligação inseparável entre memória e espaço. O cerne da *ars memorativa* consiste de *imagines*, a codificação de conteúdos da memória em fórmulas imagéticas impactantes, e *loci*, a atribuição dessas imagens a locais específicos de um espaço estruturado. A partir dessa qualidade topológica se está a apenas um passo de considerar complexos arquitetônicos como corporificações da memória. É o passo que vai de considerar espaços como *meios* mnemônicos a considerar prédios como *símbolos* da memória.

17 Apud Wolfgang Schäffner, "Der Krieg als Trauma. Zur Psychoanalyse der Kriegsneurose in Alfred Döblins *Hamlet*" [A Guerra como trauma. Sobre a psicanálise da neurose de guerra no *Hamlet* de Alfred Döblin], in M. Stingelin e W. Scherer (orgs.), *HardWar / SoftWare. Krieg und Medien* [Guerra e mídia] 1914-1945. Munique, 1991, p. 34. Agradeço Irene Albers por essa indicação.

18 William Brown, "The Revival of Emotional Memories and Its Therapeutic Value", *British Journal of Medical Psychology* 1 (1920), p. 17; apud Ruth Leys, "Traumatic Cures. Shell Shock, Janet, and the Question of Memory", in Paul Antze e Michael Lambek (eds.), *Tense Past. Cultural Essays in Trauma and Memory*. Nova York, Londres, 1996, p. III.

São metáforas arquitetônicas da memória o templo da fama, o teatro da memória e a biblioteca¹⁹. Um exemplo claro para a biblioteca como metáfora da memória cultural encontra-se em Edmund Spenser. Conhecemos esse exemplo ao comentar o nexos entre poética e fama. No segundo livro de seu poema épico alegórico *The Fairie Queene* (1596), o herói, como cavaleiro errante, acompanha uma visita guiada ao castelo. Trata-se de um castelo de Alma, uma personificação da alma pura, que não se move por paixões e que, portanto, habita um corpo saudável: aquele castelo, justamente. Depois de diferentes funções do corpo serem admiradas durante a visita da construção alegórica, sobe-se à torre, por fim. Há lá três câmaras contíguas que cabe visitar, uma atrás da outra, e nelas moram três homens. O quarto da frente está voltado para o futuro e está ocupado por todo tipo de quimeras, fantasias e pensamentos imaturos que fervilham como um enxame de abelhas. O morador desse quarto ainda é jovem, tem um aspecto melancólico-satúrnico e dá a impressão de ser louco.

O morador do segundo quarto, um homem maduro, é descrito como a corporificação do sábio. Seus domínios são o presente, isso para não dizer: a presença imediata da consciência. Descrições nas paredes documentam ações, julgamentos e escolhas públicas, tomadas de forma responsável.

O terceiro quarto se localiza atrás do segundo e causa uma impressão decrepita. O reboco está descascando e as paredes estão tortas. Seu morador é um ancião meio cego, cuja fragilidade corporal, no entanto, contradiz sua vivacidade espiritual.

*And therein sate an old man, halfe blind,
And all decrepit in his feeble corse,
Yet lively vigour rested in his mind,
And recompensd him with a better score:
Weake body well is chang'd for minds redoubled forse.* (II, IX. 55)

Dentro estava sentado um homem velho, meio cego,
E seu corpo fraco estava bem decrepito.
Mas seu espírito estava ativo, vivaz,
E o recompensava com realizações maiores:
Em troca do corpo alquebrado, força de espírito em dobro.

19 O poeta e teórico dessa metáfora é J. L. Borges (*A biblioteca de Babel*); nos anos 20 do século XX, T. S. Eliot e E. M. Forster referiram-se à biblioteca como horizontes sincrônicos da tradição. Ver também Ulrich Ernst, "Die Bibliothek im Kopf" [A biblioteca na cabeça], *LiLi* 105, 1997, pp. 86-123.

A vivacidade espiritual refere-se principalmente à memória. Ela é chamada de “inesgotável”, uma “arca imortal, em que as coisas se conservam intactas e imperecíveis”. O ancião chama-se Eumenestes. Como ele é mais velho que Nestor e Marusalém juntos, é testemunha de todos os acontecimentos desde tempos imemoriais. Vive em sua clausura, rodeado de documentos desse passado. O conteúdo de seu arquivo carrega os vestígios de uma era venerável; os manuscritos empoeirados, códices e pergaminhos foram comidos por vermes e estão mofados. O ancião está sentado no meio desses tesouros e folheia as páginas (*tossing and turning them withouten end*). Como ele está muito frágil para retirar por si próprio os volumes da prateleira, um jovem fica ao lado dele como auxiliar de bibliotecário. Esse jovem ágil e pequeno, que consegue encontrar volumes perdidos e extraviados, chama-se Anamnestes.

Podemos, a partir dessa descrição, reconhecer facilmente as faculdades da psicologia cunhadas por Aristóteles: fantasia, compreensão e memória diferenciadas como três aspectos do espírito humano e localizadas em três câmaras cerebrais sequenciais. Spenser borra o limite entre individual e coletivo, interior e exterior, à medida que visualiza a memória como biblioteca que abriga manuscritos antigos. A força de conservação não se deve aqui a qualquer poder sobrenatural, nem a um ato valorativo, mas sim aos próprios livros e aos que os reúnem e deles cuidam. Os livros, como armazenadores de dados, substituem aquele antigo grupo de trabalho dos “louvadores”, aos quais cabia, na cultura oral, a função de perpetuadores profissionais responsáveis pela construção e preservação da memória coletiva. Os armazenadores de dados, materializados como rolos de papel e livros, apesar de carregarem cada qual os vestígios do tempo, preservam na cela da torre alegórica de Spenser a memória da humanidade, de maneira completa e imperecível.

Na metáfora da memória de Spenser distinguem-se, além disso, dois aspectos que se diferenciam como princípio passivo e ativo e que podemos relacionar com os aspectos complementares “memória” e “recordação”, tal como mencionados no início. A memória passiva traz o nome Eumenestes. Essa figura incorpora o armazenamento, a provisão finita de dados acumulados. A recordação ativa traz o nome Anamnestes. Ele incorpora a energia móvel do localizar e trazer à tona, que ajuda os dados a saírem de sua presença latente e manifestarem-se. A memória é o armazenador de onde a recordação se serve, seleciona, atualiza.

As metáforas da memória como edificação associam-se com diferentes formas de memória. O templo da fama elege e monumentaliza pessoas e obras exemplares em um panteão de valores vinculativos e atemporais. No templo da fama domina a falta de espaço, o que agrava bastante os critérios de admissão. Ao contrário, a provisão de memória que a biblioteca conserva está voltada a uma expansão

constante. Trata-se aí de anunciar o que passou, o que se salvou no decorrer do tempo. Se o templo gera compromissos com a lembrança que se manterá no futuro, a biblioteca possibilita acesso ao saber sobre o passado e o presente. Um dos modos da memória cultural associa-se ao cânone; o outro, ao arquivo.

O cânone e o arquivo, de maneiras diversas, estão submetidos a fatores como organização, economia, disponibilidade — todos eles aspectos em que a memória artificial apresenta vantagem em relação à memória natural. Enquanto ordem é o princípio da memória que se treinou com técnicas mnemônicas, o que prevalece na memória primitiva é a desordem. Uma parte de nossa memória pode expandir-se sistematicamente como armazenador de saber; uma outra parte, que assimila nossas percepções sensoriais e experiências biográficas, permanece caótica e desordenada. Diferentemente da memória aprendida (os psicólogos falam aqui de uma “memória semântica”), a memória experiencial (ou “memória episódica”) permanece assistemática, aleatória e incoerente. A lei de sua coerência é a associação erraticamente individual. Virginia Woolf era fascinada pela contingência imprevisível da memória de experiência; os conceitos que ela vinculava a isso são “emaranhamento” e “mistério” (*muddle and mystery*)²⁰. Suas metáforas da memória enfatizada de modo feminino são a da costureira e a do varal de roupas. Nas duas imagens manifesta-se a associação errática como princípio estrutural da recordação: “A recordação é uma costureira, uma costureira pouco caprichosa. Guia sua agulha para dentro e para fora, para cima e para baixo, aqui e acolá. Nunca podemos saber o que vem a seguir e o que mais depois disso”. As ações mais comuns são capazes de “invocar mil fragmentos estranhos, inesperados e desconexos, às vezes brilhantes, às vezes pálidos, estendidos, agitando-se pra cima e pra baixo, dobrando-se, deslumbrantes como as roupas de baixo de uma família de catorze membros expostas no varal, sob uma brisa fresca”²¹.

O escritor polonês Andrzej Szczypiorski encontrou ainda outras metáforas espaciais para a memória experiencial pessoal e desordenada. Em um texto a que ainda voltaremos ele se descreveu como um homem grisalho “que carrega nos ombros um saco com as próprias experiências e que já tem atrás de si a maior parte de sua vida temporal” (p. 225). Sobre suas lembranças de juventude, ele escreve: “As experiências da primeira juventude sobreviveram em mim, mas muito bem escondidas em algum lugar no sótão abarrotado e empoeirado da

20 Virginia Woolf, *Orlando. A Biography* (1928). Harmondsworth, 1975, p. 55.

21 Ibidem.

recordação, um lugar a que se chega bem raramente". O que será armazenado no sótão está lá "despercebido, muitos anos em silêncio, sem uso"²².

O sótão também é uma imagem para a memória latente. Ela tem o caráter de uma reminiscência, de uma memória de armazenamento que não fica iluminada por atribuição alguma de sentido, mas que ainda não se extinguiu por completo em razão do esquecimento ou recalçamento. Assim como a desordem do sótão — que ainda está presente, mas é raramente visitada —, essa memória se solidifica na sombra da consciência. F. G. Jünger, que em seu estudo sobre a memória e recordação distinguiu uma forma destrutiva e uma forma conservativa do esquecimento, denominou esta última "esquecimento retentor" [*Verwahrensvergessen*]. Conceitos como "memória latente" ou "esquecimento retentor" podem ser associados à categoria da memória de armazenamento, que mantém à disposição uma provisão de elementos desconexos e narrativamente desintegrados. Onde o espaço é estruturado e ordenado, temos a ver com meios, metáforas e modelos de armazenamento. Onde, porém, o espaço é representado de forma desordenada, confusa e inacessível, podemos falar de metáforas e modelos da recordação. Este passo que vai de um conjunto de metáforas espaciais que designam a *arte da memória* até um conjunto de metáforas espaciais que designam a *força da recordação* cumpre-se quando nos voltamos à imagem da escavação, que guarda grande semelhança com as imagens de escrita do palimpsesto e do bloco mágico.

Escavar

Em um artigo, Freud comparou o trabalho do psicanalista — que consiste em adivinhar ou construir o que ficou esquecido a partir de sinais dados pelo paciente — com o trabalho do arqueólogo

que escava uma habitação destruída ou enterrada, ou um edifício antigo. [...] Assim como o arqueólogo remonta, de restos de paredes ainda em pé, as paredes do edifício, e de depressões no solo, o número e a posição dos pilares; e como reproduz de restos soterrados nos escombros os enfeites de parede antigos e as pinturas na parede, também assim procede o analista quando tira suas conclusões sobre o analisado a partir de fragmentos de recordação, associações e manifestações ativas. Ambos mantêm, sem

22 Andrzej Szczypiorski, *Notizen zum Stand der Dinge* [Notas sobre o estado das coisas]. Zurique, 1992, p. 225.

contestação, o direito de reconstruir a partir do acréscimo e da montagem dos restos remanescentes²³.

Com a metáfora do escavar Freud salienta a participação criativa da (re) construção no trabalho de recordação cumprido pela psicanálise. No entanto, há também para Freud diferenças significativas entre arqueologia e psicanálise. Se para o arqueólogo são raríssimas as exceções em que ele se depara com achados intactos, como Pompeia ou a tumba de Tutancâmon, ocorre com o arqueólogo da alma o contrário: ele encontra todos os elementos essenciais preservados, "mesmo o que parece completamente esquecido ainda está disponível, de alguma maneira e em algum lugar; está apenas soterrado, tornou-se inacessível à disposição pelo indivíduo"²⁴.

A imagem da escavação arqueológica, tal como a do palimpsesto, introduz na teoria da memória a categoria da profundidade. Com profundidade associa-se um modelo espacial de memória, que vincula o espaço não com capacidade de armazenamento e ordenação, mas com inacessibilidade e indisponibilidade. De Quincey falou de *camadas* de recordação (*everlasting layers of ideas, images, feelings*) que se superpõem e por isso parecem soterradas, mas na realidade conservam-se, de modo inextinguível. De Quincey estava tão seguro quanto Freud de que ainda há uma ressurreição para o que se encontra psiquicamente soterrado: "a possibilidade de ressurreição para o que esteve por longo tempo adormecido na poeira". Sua imagem disso é a mortalha do esquecimento, que se retira em um momento decisivo entre a vida e a morte: "a mortalha, profunda como o esquecimento, tinha sido jogada pela vida sobre cada traço dessas experiências; e ainda assim, de repente, sob um comando silencioso [...] a mortalha é içada e todas as profundidades do teatro são expostas"²⁵.

Também a *mémoire involontaire* de Proust foi determinada a partir do modelo de memória da profundidade. Em seu conhecido episódio da *madeleine*

23 Sigmund Freud, *Konstruktionen in der Analyse* [Construções na análise] (1937), in *Gesammelte Werke* [Obras completas]. Vol. XVI, pp. 41-56; o trecho citado está nas pp. 45 ss. C. G. Jung anotou um sonho seu, no qual ele está em uma casa e gradualmente desce a níveis sempre mais baixos. Da sala de estar no piso superior, mobiliada em estilo rococó, ele chega ao piso térreo, a salas medievais, logo depois a um porão do tempo romano e, finalmente, a uma caverna pré-histórica. Nesse sonho, ele associou a memória ontogenética à filogenética. Cf. Aniela Jaffé (org.), *Erinnerungen, Träume, Gedanken von C. G. Jung*, [Lembranças, sonhos e pensamentos de C. G. Jung]. Friburgo, 1984, p. 163.

24 Sigmund Freud, *Construção na análise*, p. 46.

25 De Quincey, *The Palimpsest of the Brain* [Os palimpsestos do cérebro], in *Essays*. Londres, s.d., p. 245.

recupera-se o esquecimento da profundidade do mar, e não da profundidade da terra. Um estímulo gustativo simples, desencadeado por uma colher de chá e um pedaço de torta amolecida, pode produzir de repente o contato com camadas escondidas da recordação. O corpo se vê transportado então a um estado de felicidade desconhecido: “Eu parara de me sentir mediano, condenado à decadência, mortal”²⁶. O narrador supera aqui, por um momento, o estado de ser humano enquanto ente temporal, experimenta um momento de anamnese, uma apocatástase mística, um momento de suma, da presença plena, da restituição de todas as partes e membros (*re-membering*) roubados pelo tempo. Entretanto o episódio ainda não chega ao final com isso. Depois do corpo, o espírito ainda precisa cumprir a parte que lhe cabe na recordação: “Largo a xícara e volto-me a meu espírito. Ele tem que encontrar a verdade”. O trabalho espiritual de recordação revela-se penoso, cansativo, lento, porém exitoso no final, pois revela também para Proust que tudo de mais importante ainda se conserva. Não se pode falar de mnemotécnica no caso do trabalho de recordação espiritual intensiva em Proust, mas sim de uma meditação no sentido dos exercícios religiosos. É preciso cumprir uma longa cadeia de tentativas até finalmente encontrar a palavra mágica certa, que içe “a âncora” do fundo da memória oculta e a ajuda a alçar-se até a superfície da consciência. Proust descreveu de forma incomparável e brilhante a maneira pela qual quem recorda é ao mesmo tempo ativo e passivo: “Sinto como se algo dentro de mim se agitasse forte e se movesse, como se tentasse erguer-se, como se içasse a âncora de grande profundidade; não sei o que é, mas lentamente algo se levanta dentro de mim; sinto com isso a resistência e escuto o barulho e o murmúrio dos passos que perpassam os quartos”²⁷.

Mesmo que quem recorde esteja completamente só consigo mesmo, o trabalho de recordação proustiano não tem aqui nada de solipsista. Também essa memória interage, no sentido de Maurice Halbwachs, com contextos sociais. Um ambiente externo incita e desafia a memória, e por ele ela se certifica de si mesma. Se esse *milieu de mémoire* se perde e se cala, a recordação perde sua contraparte construtiva e torna-se um fantasma. Os sismógrafos dos sentidos ainda pulsam e registram vibrações, mas a recordação, para a qual o indivíduo é suporte último, é insubstancial por haver se tornado solitária. O trecho seguinte contrasta claramente com um otimismo arqueológico de Freud:

Entretanto, se de um passado distante nada mais existe após a morte das pessoas e a deterioração das coisas, o odor e o gosto, só eles, imateriais, mas resistentes, persistentes

26 Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido. No Caminho de Swann I*, p. 64.

27 Idem, op. cit., p. 65.

e fiéis, mais frágeis, porém mais vivazes, continuarão conduzindo a vida delas como almas errantes, e se recordarão, esperarão, terão esperanças, trarão em si o edifício imensurável da recordação, sobre as ruínas de tudo que sobra, em uma gôticula inacreditavelmente minúscula²⁸.

O paralelo estabelecido por Freud entre o analista e o arqueólogo tem a desvantagem de sugerir uma divisão de trabalho entre a parte ativa do analista e a parte passiva do analisado. Walter Benjamin, que propôs uma de suas assim chamadas imagens de pensamento sob o título “Escavar e recordar”, desvia uma tal contraposição entre ativo e passivo ao introduzir uma terceira categoria, a categoria de *medium*. No conceito de *medium* dá-se o contato entre a reconstrução ativa e a disposição passiva:

A língua indicou inequivocamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado, mas muito mais o *medium* para tal. Ela é o *medium* do vivido, assim como o solo é o *medium* em que as cidades antigas estão sepultadas. Quem procura aproximar-se do próprio passado enterrado precisa comportar-se como um homem que escava. Acima de tudo, não se deve ter medo de retornar diversas vezes para um e mesmo estado de coisas — espalhá-lo como se espalha terra, sulcá-lo como se sulca o solo [...]. Assim, verdadeiras recordações precisam proceder muito menos de forma narrativa e designar com exatidão, isso sim, o local em que o pesquisador encontrou tal estado de coisas²⁹.

Recordações — eis o que Benjamin deixa claro com essa imagem — não têm caráter factualmente objetivo; mesmo depois de se lhe terem retirado camadas e impedimentos e de se tê-las desnudado, elas nunca se deixam desprender por completo desse meio. No episódio da *madeleine* de Proust, a descrição do processo de recordar ocupa exatamente duas vezes mais espaço que o resultado da recordação. O caminho para as recordações, o avanço ativo, “o golpe hesitante e cauteloso com a pá”, o achado casual permanece inseparavelmente ligado à meta da procura — o troféu que será inventariado e passará a integrar a coleção. O poeta irlandês Seamus Heaney movimentou-se sobre vestígios similares. Quarenta anos mais tarde ele compreendeu a atividade poética como um trabalho exercido sobre a memória individual e cultural, e o descreveu sob a imagética do escavar.

28 Idem, op. cit., p. 67.

29 Walter Benjamin, *Obras Completas*. Vol. IV, 1. Frankfurt, 1991, p. 400.

Assim, a poesia é como um golpe com a pá, um golpe de pá em busca de achados no solo, que no final se revelam como plantas. “Golpe de pá” ou “escavação”, foi este também o título do primeiro poema que acreditei haver tornado meus sentimentos em palavras [...]. Foi esta a primeira vez em que acreditei haver feito mais que somente arranjar palavras sobre o papel: eu tive a sensação de haver aberto uma fenda na vida real.

Na última estrofe de seu poema “Digging” (1964), lê-se:

*Between my finger and my thumb
The squat pen rests.
I'll dig with it.*

Entre os dedos e o polegar
Descansa a pena agachada.
Com ela vou escavar³⁰.

3. Metáforas temporais da memória

Nas imagens do escavar, o conjunto de metáforas espaciais para a memória munuiu-se progressivamente de qualidades temporais. Com o fortalecimento dos componentes temporais, esquecimento, descontinuidade, deterioração e reconstrução ficam em primeiro plano. O acento recai mais e mais sobre a indisponibilidade e imediatidade precípua das recordações. Elas chegam mesmo a tornar-se uma passagem inusitada para o novo.

Engolir, ruminar, digerir

“Assim que chamamos o cérebro de estômago mental”, escreveu George Eliot, torna-se impossível utilizar outras imagens. A conformação de imagens da memória como um estômago remonta a Agostinho, que no século IV escreveu o seguinte em suas *Confissões*:

[...] a memória é, por assim dizer, o estômago da alma. A alegria e a tristeza são como alimento, que ora é doce, ora é amargo. Quando tais emoções são confiadas à memória, podem ser aí despertadas como num estômago, mas perdem o sabor.[...] assim como a comida, pela ruminação, sai do estômago, elas saem da memória através da lembrança.

30 Seamus Heaney, *Die Herrschaft der Sprache. Essays und Vorlesungen* [O poder da língua. Ensaio e conferências]. Munique, Viena, 1992, pp. 7-8.

Por que então aquele que raciocina, isto é, que ruma, não sente na boca do pensamento a doçura da alegria ou o amargo da tristeza? Residirá aqui a diferença dos dois fatos?³¹

Agostinho revela aqui de forma plástica o que significa refletir sobre a memória com o auxílio de imagens. Elas têm para ele um caráter experimental, revelam determinados aspectos de uma coisa, mas podem ocultar outros. O estômago é análogo ao *thesaurus*, o sacrário de templos da Antiguidade. Um lugar de passagem, não de permanência; um lugar de processamento e realização, não de conservação. Esse órgão apresenta-se como metáfora da memória somente sob condições fisiológicas bem determinadas. Tendo-se a língua latina como pano de fundo, na qual *ruminare* já se aplicava tanto ao alimento quanto a uma ideia, no sentido de se refletir sobre ela, é bastante plausível que a expressão evocasse antes o estômago de uma vaca que o de uma pessoa. Qualquer estômago de vaca, que tem a função de devolver o alimento ainda não digerido à boca para mais uma vez ser processado, é uma imagem admirável para a memória, que em contraste com as metáforas da escrita, do espaço e do edifício, já bastante difundidas, ilumina agora, sobretudo, a dimensão temporal no ato da recordação. Quando se tematiza a dimensão do tempo, delineiam-se novos aspectos do caráter fenomênico da memória. Isso inclui em primeira linha a indicação de uma perda, ou de uma redução. Diferentemente do que se dá em Proust, que acentuou bastante a dimensão do sabor em sua recordação somática, em Agostinho o sabor se perde durante a recordação. O sabor — e isso quer dizer aqui a doçura da satisfação e o amargor da melancolia — é uma qualidade sensorial da experiência que está vinculada ao presente, ou seja, não pode ser salva do tempo que passa. Entre experiência atual e experiência lembrada há uma diferença inexorável. A imagem reforça a posterioridade da memória, o hiato que se verifica entre a experiência e sua repetição na recordação. Afinal, com a ação da ruminação destaca-se a dimensão plástico-produtiva da recordação, que se distingue claramente do processo mnemônico da recuperação. A imagem do estômago sugerida por Agostinho é uma imagem para a memória em condição de latência entre ausência e presença.

Foi ao optar por outro pano de fundo teórico na reflexão sobre a memória que Nietzsche reativou a imagem do estômago. Quando desenvolve, em seu tratado sobre a genealogia da moral, a tese da força positiva do esquecimento, opõe-se, assim, a uma consciência histórica excessiva e refinada que predominava

31 Agostinho de Hipona. *Bekenntnisse* [Confissões]. Frankfurt; Hamburg, 1955, p. 183. Ed. bras.: Santo Agostinho, *Confissões*. 17ª ed. Trad. Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo, Paulus, 2004.

no fim do século XIX. Ele fala de uma *tendência ao esquecimento* [*Vergeßlichkeit*] como “força oponente”. Ela

não se reduz a uma *vis inertiae* (força de inércia) como creem os levianos; a rigor ela é muito mais um entrave ativo, uma faculdade moderadora a que devemos o fato de que tudo quanto nos acontece na vida, tudo quanto experimentamos adentra muito pouco nossa consciência durante a fase de “digestão” (que poderia chamar-se “inspirituação”), tal como se dá com todo o processo multifacetado de nossa nutrição corporal, a assim chamada “incorporação”³².

O processo metabólico que o corpo tem sob seu controle e que funciona bem, sem uma ação consciente, torna-se para Nietzsche o modelo do processo de implementação mental que ele deseja ver realizado em si com essa mesma segurança irrefletida. Digestão, porém, não é só uma imagem para o alívio da consciência, mas é também para o escoamento de uma carga de memória que cresce a níveis assombrosos. A pessoa que vive com essa carga sempre crescente, por não possuir mecanismos de vazão periódica, é comparada por Nietzsche a alguém que sofre de dispepsia. Este não consegue atingir objetivos, “não dá conta de coisa alguma”. Historicismo, ociosidade e tédio são para Nietzsche o resultado de distúrbios digestivos culturais. “O homem moderno arrasta consigo, afinal, uma quantidade enorme de pedras de conhecimento indigestas, que ocasionalmente acabam se arrastando ruidosamente pelo corpo, como se diz nos contos de fada”³³.

Os meios infalíveis, que fazem o processo digestivo funcionar de novo são para Nietzsche “uma paixão acalorada”³⁴. À luz dessa paixão, que ele descreve sob o paradigma do erotismo masculino, o mundo volta a delinear-se e ganhar formas. Sob essa paixão, que impõe uma segurança instintiva, começam a revelar-se pontos de contato entre força, esquecimento e injustiça: “Demanda muita força poder viver e poder esquecer-se de que, em grande medida, viver e ser injusto são uma coisa só”³⁵.

32 Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift* [A genealogia da moral: uma polêmica], in *Sämtliche Werke* [Obras completas]. Vol. V, p. 291. (Ed. bras.: *A genealogia da moral: textos integrais*. Trad. Antonio Carlos Braga. 3ª ed. São Paulo, Escala, 2009, p. 63. A tradução brasileira foi modificada em favor da correção e legibilidade.)

33 Idem, *Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* [Considerações intempestivas. Segunda parte — Da utilidade e da desvantagem da história para a vida], in *Sämtliche Werke* [Obras completas]. Vol. I, p. 272.

34 Idem, op. cit., p. 216.

35 Idem, op. cit., p. 269.

Congelar e descongelar

Outras metáforas da memória carregadas de temporalidade também realçam a latência como um aspecto central da memória. Para deixar ainda mais claro esse conceito, devem-se diferenciar duas formas de esquecimento: um esquecimento dissolvente e destrutivo, e um esquecimento conservativo, preocupado em preservar. Como já se disse antes, cabe equiparar a latência com esse “esquecimento retentor” conservativo (F. G. Jünger). Quando Hegel fala do “poço do esquecimento”, pensa em um depósito intermediário em que as lembranças estão temporariamente inacessíveis, sem que por isso se mantenham precipuamente irre recuperáveis.

Um trecho do romance autobiográfico *weiter leben* [seguir vivendo], de Ruth Klüger, mostra uma forma possível de processar esse aspecto por via metafórica. No romance, a autora relata por escrito, depois de 50 anos, suas recordações da permanência em diferentes campos de concentração e extermínio. No decurso de sua escrita, ela de repente se encontra sobre uma barreira inesperada: não lembra mais o nome falso que ela e sua mãe usaram durante a fuga da baixa Silésia antes do fim da Segunda Guerra Mundial. A mãe, com quase 87 anos, ainda se lembra dele

und ruft den gespeicherten Namen, nach kurzem Zögern, auf den Bildschirm ihres Gedächtnisses: Kalisch haben wir auf den falschen Papieren geheissen. [...] Zuerst sagt mir der Name gar nichts. Kalisch. Er ist wie eine Speise, die man aus dem Gefrierfach nimmt, geruch- und geschmacklos. Beim Auftauen geht dann ein leichtes Aroma davon aus. Von ganz weit her probier ich ihn, abschmeckend. Weis er gefroren war und jetzt wieder auftauft, hat er den Geruch des Februarwinds von 1945 bewahrt, als uns alles gelang.

[...] e, depois de breve hesitação, lança na tela de sua memória o nome guardado por tanto tempo: Kalisch era nosso nome nos documentos falsos. [...] Primeiro, o nome não me diz coisa alguma. Kalisch. Parece uma comida que a gente tira do freezer sem odor nem sabor algum. À medida que descongela começa a desprender um aroma leve. De muito longe eu o experimento, provo o tempero. Porque estava congelado e agora descongela, conservou em si o cheiro do vento de fevereiro de 1945, quando vieram todos até nós³⁶.

36 Ruth Klüger, *weiter leben. Eine Jugend* [seguir vivendo. História de uma juventude]. Göttingen, 1992, pp. 179-80.

Tanto para Klüger quanto para Proust, estão juntos e inseparáveis o sabor e a recordação. Em um dos casos, os sentidos estão participando centralmente na recuperação de recordações perdidas; no outro caso, valem como núcleo de recordações autênticas. A seguir, vamos fazer um salto, indo desses exemplos contemporâneos para a Antiguidade tardia e, então, vamos abordar, com base em um mito gnóstico, a principal metáfora temporal para a recordação. Aqui, comida e sabor podem servir-nos como ponte.

Dormir e acordar

A onda de alienação apocalíptico-gnóstica em face do mundo que se expandiu do Mediterrâneo em direção ao Leste na mudança de eras igualou o mundo todo a um domínio do tempo, da transitoriedade, do mal, da escuridão e da morte. Sobre esse pano de fundo é que se encena o drama gnóstico da redenção. Nesse drama, os antagonistas se chamam esquecimento e recordação.

E eles (se) misturaram comigo por sua astúcia,
Também me deram seu alimento para provar.
Eu esqueci que eu era filho de um rei
E servi o rei deles.
E eu a esqueci, a pérola
por causa da qual meus pais me enviaram.
E por causa do peso de seu [alimento]
Caí em sono profundo³⁷.

O motivo desse drama da alma tem origem em contos de fada e folclore. O perigo do esquecimento nasce da irrupção de uma força demoníaca e faz parte da estratégia de uma artimanha hostil em que “esquecer” rima com “comer”. O ser humano é mantido pelo poder e pela astúcia em que um mundo a que não pertence; ruídos abafam o apelo de um outro mundo, e a embriaguez enevoa a consciência. A esperança consiste em que o próprio ruído arranque a vítima de sua letargia e a faça despertar: “Quando sua voz incidiu sobre o ouvido de Adão, ele despertou do sono e levou seu rosto para a luz”. (p. 30)

37 Hino das almas do Protocolo de Tomás, apud Günter Bornkamm, “Thomas-akten”, in E. Hennecke e W. Schneemelcher (eds.), *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung* [Apócrifos do Novo Testamento em tradução alemã]. Vol. 2. 3ª ed., 2. vols. Tübingen, 1964, pp. 350 ss. Cf. Hans Jonas, *Gnosis und spätantiker Geist* [A gnose e a mente medieval]. Göttingen, 1934, p. 114; Hans Leisegang, *Die Gnosis*. Stuttgart, 1955, pp. 365 ss.

O drama gnóstico sobre esquecer e lembrar, embotamento e salvação, lugar estrangeiro e retorno ao lar, morte e vida compõe o modelo padrão de qualquer história de alienação. Além disso, tornou-se um componente eficiente na retórica política. É frequente que movimentos revolucionários se refiram a si mesmos como “clamor do além que desperta do sono”³⁸, no sentido de que pretendem fazer irromper algo novo e vivaz em meio a um mundo enrijecido e ruim. Um exemplo disso são os movimentos nacionais, que pretenderam induzir ao novo a partir de uma conexão imediata com algo antigo. Em um artigo sobre o valor memorativo e o caráter vinculativo da Batalha de Leipzig (1814), Joseph Görres reconstruiu a história da nação alemã segundo o modelo da história de salvação. Seu esboço histórico dividia-se em três estágios³⁹:

- 1) *Ideia e promessa* — o Império medieval, no qual os alemães estavam unidos sob rei e imperador, superando todas as outras nações em grandeza e importância.
- 2) *Blasfêmia e esquecimento* — a fragmentação política que enfraqueceu os alemães nos séculos XVII e XVIII e fez deles um joguete de dinastias hegemônicas.
- 3) *Recuperação e plenificação* — a expulsão de Napoleão e a suspensão do jugo de conquistadores estrangeiros por uma nação unida.

A concretização de metas políticas precisa de um impulso visionário — o ímpeto revolucionário — de um mito poderoso. Então surge o presente negativo como interstício entre um grande passado e um futuro igualmente grande que se mantêm unidos pela recordação e pela esperança. A recordação torna-se uma força política que erige normas capazes de contrapor-se ao presente. Com essa força, cabe superar o presente mau e criar o novo tempo. Ainda para Hegel, como mais tarde para Benjamin, o despertar é “o caso exemplar de recordação”⁴⁰.

O motivo do despertar domina a retórica política tão intensamente que W. Conze pode falar literalmente de um “nacionalismo que desperta”⁴¹. Algo similar vale para a historiografia literária do século XIX, na qual se verificam variações de esquemas envolvendo o sono do esquecimento e o despertar da

38 Hans Jonas, *Gnosis und spätantiker Geist* [A gnose e a mente medieval], p. 124; ver também p. 126: “Eu sou o clamor do despertar do sono no éon da noite”. Esse clamor destina-se a “chacoalhar os que dormem e fazê-los levantar. Devem despertar as almas que caminham trôpegas e se afastam da luz. Elas devem acordá-las e fazê-las levantar para que ergam suas faces para onde está a luz”.

39 Cf. Volker Sellin, “Nationalbewußtsein und Partikularismus in Deutschland im 19. Jh.” [Consciência nacional e particularismo na Alemanha no século XIX], in Jan Assmann e Tonio Hölscher, *Kultur und Gedächtnis* [Cultura e memória]. Frankfurt, 1988, p. 244.

40 G. W. F. Hegel, *Obras Completas*. Vol. 4. H. Büchner e O. Pöggeler (eds.). Hamburgo, 1969, p. 491.

41 Werner Conze, *Ethnogenese und Nationsbildung — Ostmitteleuropa* [Etnogênese e formação nacional da Europa centro-oriental]. Opladen, 1995, pp. 202-4.

recordação. Max Scheler ainda louvou a Primeira Guerra Mundial como “despertar quase metafísico da pasmaceira de um sono pétreo”⁴².

É preciso perguntar-se o que esses mitos do despertar têm a ver com a recordação judaica e gnóstica. Um ponto comum é o desenvolvimento da temática da memória no âmbito da história e, mais precisamente: da história da salvação. O presente surge nessas histórias como um tempo não redimido, que cabe superar com ajuda da recordação. A diferença consiste em que as histórias de redenção religiosa se voltam para um futuro não histórico, ao passo que as histórias políticas de legitimação pretendem que a salvação se realize no tempo histórico. Para as histórias políticas de salvação, Emanuel Sarkisyanz propõe a diferenciação entre “mitos revolucionários” e “mitos re-volucionários” (com e sem hífen). Aqueles seguem a história judaica da salvação, que é messianicamente voltada ao futuro, ao passo que estes estão ligados à história gnóstica da salvação, cujo direcionamento é retrógrado. Como nos mitos gnósticos, em que se trata de fazer retroceder gradualmente a história da queda e de um retorno à origem celeste, também nos mitos de “re-volução” política o movimento está voltado a uma origem ideal.

Evocação de espíritos

Um significado similar ao que se atribui ao despertar memorativo no contexto judaico-gnóstico-cristão atribui-se no contexto “pagão” ao acordar, à animação e revivificação mágica. Estão presentes aqui dois elementos essenciais, aos quais se atribui força memorial regenerativa: a água e o fogo.

Na Antiguidade clássica, a imagem do beber associa-se tanto ao ato de esquecer quanto ao de recordar. A *água* tem um significado ambivalente. O rio Lete é o fluxo que varre irremediavelmente tudo que há e nos separa de fases anteriores de nossa existência tal como o rio Estige nos separa da própria vida. A água da vida e da recordação, ao contrário, jorra de uma fonte. Castália, a fonte sagrada de Delfos, transformou-se em fonte dos poetas no período romano, e sua água tinha valor profético⁴³. Nessa água inspiradora borram-se os contrastes entre profecia e memória, pois o que os poetas têm para anunciar eles o recebem

42 Max Scheler, *Der Genius des Krieges und der deutsche Krieg* [O gênio da guerra e a guerra alemã], 1917, p. 4. Para outras citações comprobatórias quanto a sono e despertar no campo histórico-político, cf. H. D. Kittsteiner, “Walter Benjamins Historismus” [O historicismo de Walter Benjamin], in Bolz, Norbert, Witte, Bernd (eds.), *Passagen*. Munique, 1985, pp. 163-97.

43 *Der Kleine Pauly* [A pequena Pauly, Enciclopédia da Antiguidade]. Vol. 3, p. 150.

das musas, filhas da recordação. Sem memória não há dicção criativa, poesia alguma fora da tradição sem um gole da fonte das musas.

No décimo primeiro canto da Odisseia, descreve-se a descida ao submundo que obrigatoriamente integra o programa de viagem do herói épico. De Homero até Hegel e de Freud até Jung, a aventura da memória caracterizou-se como viagem às profundezas. Com a descida perigosa ao reino da escuridão, até o *descensus* de Fausto para junto das mães, associa-se a ideia de uma *outra mensagem*, situada entre recordação e profecia, e que talvez possa ser mais bem descrita com a formulação paradoxal de uma “recordação do novo”, proposta por Walter Benjamin. Os mortos que Odisseu encontrou são mudos; com a língua perderam também a recordação. Para poder comunicar-se com eles, Odisseu precisa primeiro restituir-lhes as duas coisas. Ele abate ovelhas cujo sangue negro enche uma cova aberta, como sacrifício aos mortos. Então guarda a cova com sua espada, para que só bebam dela os espíritos aos quais ele conceda esse favor. Tirésias deve ser o primeiro a tomar do sangue, pois Odisseu espera que o adivinho lhe diga como será o desfecho de suas andanças. Antes que ele possa lançar um olhar no futuro, porém, o passado se manifesta sob a figura do companheiro Elpenor, pois sua alma não conseguira encontrar a paz, já que ele permanecera insepulto e sem as lamentações dos seus. Depois de Odisseu haver prometido a Elpenor um túmulo, surge-lhe em seguida a alma da mãe, mas ela precisa aguardar para falar com Odisseu até que Tirésias se manifeste sobre o destino dele.

O ritual necromante de Odisseu leva-nos ao centro de um outro campo imagético da recordação, a saber: a (aparente) revivificação. Pode-se dizer que a Renascença tomou o tema da revivificação como projeto de época. E esse projeto dizia: Como se faz reviver um tempo passado? Em um poema (Canzoniere, 53) Petrarca evoca a antiga Roma, que caíra em um sono profundo: ruínas, sepulturas e muros destruídos ao redor. Mas nos monumentos arruinados ainda vive o espírito dos antigos, que esperam por libertação. Não se trata aqui do imperativo da recordação, com que os judeus conclamaram a garantia de sua identidade, e os gnósticos, o anúncio de seu retorno. Não há aqui um sujeito único como portador da recordação, como são o povo judeu ou a alma gnóstica. Em seu lugar surge o imperativo de que a posteridade desperte o mundo primitivo, o novo desperte o velho, os vivos despertem os mortos para além do abismo dos tempos.

Esse caminho até a profundidade do passado é ao mesmo tempo o caminho da filologia e da arqueologia. É preciso cavar para trazer à luz camadas perdidas e escondidas. Na época da assim chamada Renascença, os campos da escavação e da necromancia tangem-se e vinculam-se à utopia cultural de uma revivificação

e de um renascimento⁴⁴. A perfuração das camadas corresponde (como no palimpsesto de De Quincey) a um salto através do tempo. A atividade de cavar refere-se não só a camadas do solo. O filólogo torna-se cúmplice do arqueólogo, ambos se entendem como antagonistas do tempo e virtuosos da memória, ambos curam, nos monumentos e textos, as feridas que o tempo lhes infligiu. O livreiro e copista Vespasiano da Bisticci foi enaltecido por seus contemporâneos como o segundo Esculápio. Da mesma maneira que este logrou acordar um morto, também aquele conduziu os autores da Antiguidade a uma nova vida: “Deve-se a ti que a Grécia menospreze a água do Lete e a língua de Romulus não tema o deus de Estige. Feliz quem logra conduzir à luz da vida tantos monumentos da Antiguidade que já estavam mortos; feliz quem salva das chamas flamejantes os nomes perdidos de poetas divinais!”⁴⁵.

A tarefa da memória que reanima cabe também ao leitor dos autores do passado, que na Renascença foram inclusive erigidos à normatividade clássica. Essa nova hermenêutica faz do leitor um *animador do passado*; é à força espiritual e ao carisma mnemônico do leitor que os mortos devem a vida. O pano de fundo dessa tarefa extenuante cria uma nova consciência sobre o caráter efêmero do passado. Para resgatar o que passou e torná-lo presente requer-se uma força necromântica de revivificação, cujo símbolo é a *faísca*. Platão descreveu na *Carta sétima* (341c 5) o significado da faísca: “De repente, assim como a faísca que salta desencadeia o fogo, surge na alma a imagem originária da coisa”. O fogo é símbolo de um conhecimento súbito e indisponível, que acende sobre o fundamento de uma recordação latente. Como símbolo da recordação, o fogo é tão ambivalente quanto a água, pois ele torna evidentes tanto o esquecer e a devastação pelo tempo (“chama arrasadora”) quanto a memória e a renovação do que estava perdido.

A faísca, que faz clarear a memória esquecida, significa aqui uma energia que é tão subjetiva quanto repentina, tão pontual quanto precária. A forma da recordação como despertar caracteriza de maneira paradigmática o encontro europeu com a Antiguidade clássica. A euforia de Goethe nas *Elegias romanas*, por exemplo, ainda se alimenta da noção de uma magia da recordação: o passado *vive* por um tempo equivalente ao saltar das faíscas, à fascinação que se fixa.

44 “A imagem propagada no Renascimento, e que ainda determina nossa percepção dessa época, foi a metáfora arqueológica e necromântica de *disinterment*, uma escavação que era também uma ressuscitação ou uma reencarnação ou um renascimento.” Cf. Thomas M. Greene, *Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven, 1982, p. 92.

45 O texto latino de Policiano foi citado por Thomas Greene, *Troy*, p. 164. Soam semelhantes as autorrepresentações de Prometeu dos gráficos, editores, tradutores e livreiros ingleses dos séculos XV e XVI.

Uma nova consciência histórica implica um novo conjunto de metáforas do despertar. Quanto a isso daremos mais dois exemplos para finalizar.

O pesquisador Johann Jakob Bachofen, em seu principal trabalho *Gräbersymbolik* [O simbolismo dos túmulos], sobre crenças mortuárias da Antiguidade, abriu uma via de acesso àquela época que não passa pelos textos. Em um esboço autobiográfico, legou-nos um testemunho convincente sobre aquela magia reanimadora de que a memória é capaz.

Existem dois caminhos para o conhecimento: o mais longo, gradual e trabalhoso de uma combinação prudente, e o mais breve, que pode ser trilhado a passos largos, com a força e rapidez da eletricidade; este último é o caminho da fantasia, que surge do vislumbre e do contato direto com vestígios antigos, que apreende a verdade sem mediações, como de um golpe único⁴⁶.

O “breve caminho do conhecimento” a que se refere Bachofen remete a uma outra teoria da recordação que teve seu ponto de partida não em palavras e textos, mas em imagens e símbolos. O historiador da arte Aby Warburg, que tinha familiaridade com o empreendimento filológico de reconstituir linhas da tradição bastante sinuosas, interessou-se muito pelo fenômeno dos contatos imediatos e das descargas elétricas pontuais. Dele surgiu a noção de “magia anteica”, que descreve uma descarga de teores latentes da memória ocasionada por tangenciamentos diretos. Em poucas palavras: quanto mais longo o caminho através do tempo histórico, mais intenso o interesse imaginativo pela abreviação, por tangenciamentos imediatos e contatos diretos. O simbolismo do fogo para significar a recordação — de faísca e relâmpago até choque elétrico — ganha nova virulência no horizonte do historicismo.

O tempo latente tem algo de uma ampulheta que se esvai, porém não se pode determinar nem controlar o momento em que o prazo se esgota. A memória temporariamente inerte, até que seja resgatada ou reconstruída, mantém a forma do esquecimento. Se a recordação, e é disso que se trata, contém um potencial de afeto que não cabe sob o esquecimento retentor, mas que se deve excluir da consciência pelo recalçamento, então se anuncia o retorno da memória como acontecimento demoníaco. Nesse caso suspende-se o controle voluntário da consciência, e o processo da recordação passa a seguir os ritmos de uma energia imanente. A imagem dos fantasmas presta-se a significar essa estrutura procedimental involuntariamente coerciva das recordações.

46 Johann Jakob Bachofen, *Lebensrückschau* [Retrospectiva da vida], in H. G. Kippenberg (org.), *Mutterrecht und Urreligion* [Direito materno e religião primitiva]. Stuttgart, 1984, p. 11.

Segundo Freud, ao ato de recalque segue inapelavelmente o retorno do que foi recalçado. Um exemplo típico desse “esquecer não pacificado” (Harald Weinrich) são os mortos que não descansam, por terem sido assassinados ou ficarem insepultos⁴⁷. Eles retornam como aparições, como fantasmas. É por isso que, antes mesmo de cuidar de seus próprios negócios, Odisseu, durante sua visita ao Hades, precisa primeiro prometer que irá tratar dos assuntos pendentes e organizar de maneira digna o enterro do companheiro Elpenor.

Um passado impacificado ressurgiu de forma inesperada e assombra o presente como um vampiro. Para Heiner Müller, o fantasma de Banquo ou de Hamlet, que atormenta o filho no terraço do castelo, é ele mesmo uma metáfora da memória — uma imagem para *unfinished business*, um passado irresolvido e inconcluso que sobrevive tácito e interdito de geração a geração. Ao contrário de Nietzsche, que considera descartável o peso do passado e pretende extirpá-lo com a força viril do esquecimento autoconfiante, Heiner Müller busca o passado traumático como a matéria de que se fazem não só os pesadelos, mas também a literatura. Seu tema é o trauma coletivo, a culpa recalçada pela sociedade, que ele, em suas peças, reconduz violentamente à consciência a partir de um presente que negligencia a memória do passado e dos antepassados. Ele encena o retorno do que estava recalçado no estilo do romance gótico, como assombração pelos mortos, que atormentam os vivos como aparições, espectros e fantasmas.

*Nämlich die Gespenster schlafen nicht
Ihre bevorzugte Nahrung sind unsere Träume.*

De fato os fantasmas não dormem,
Seu alimento preferido são nossos sonhos.

é o que se lê no poema “Mommsens Block” [O bloco de Mommsen]⁴⁸. Mas não são só os fantasmas que assombram os vivos; os fantasmas perseguem também o poeta: por um lado, ele procura “o rastro de sangue dos ANTEPASSADOS ESQUECIDOS”, por outro, busca libertar-se “desse pesadelo de dinastias mortas”⁴⁹. Heiner Müller, como antes Walter Benjamin, interessa-se pela dimensão política da memória cultural; para ele recordar é revolucionário, esquecer,

47 Sobre a noção do “esquecer impacificado”, ver Harald Weinrich. *Lete, Kunst und Kritik des Vergessens*. Ed. bras.: Lete, arte e crítica do esquecimento. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 2001. Munique, 1997, pp. 168-74.

48 Heiner Müller, Mommsens Block, in *Sinn und Form 2* [Sentido e Forma 2], p. 210. Agradeço a indicação a Hendrik Werner.

49 Idem, *Rotwelsch* [Jargão]. Berlim, 1982, p. 105.

contrarrevolucionário. Essa valoração condiz com a tradição judaica e gnóstica; ela equipara assimilação com esquecimento; culpa e exílio, por outro lado, com recordação e redenção. Müller, contudo, não apenas politiza a memória cultural, ele também a demoniza. Seu conjunto necromântico de metáforas, com horrores, violência e paixão, confere qualidade dramática à filosofia da história de Benjamin. “O morto não está morto na história. Uma função do drama é a invocação dos mortos — o diálogo com os mortos não deve ser interrompido até que eles entreguem o quanto de futuro foi enterrado com eles”⁵⁰.

“O horror sobre o qual escrevo vem da Alemanha.” Com essas palavras Müller varia a expressão de Edgar Allan Poe em *Tales of the Grotesque and Arabesque*: “Meu horror não vem da Alemanha, mas da alma”. Com isso o romântico Poe tinha em mente: meu horror não vem de uma tradição literária, mas brota diretamente da alma. Ruth Klüger sentiu na pele o terror que vem da Alemanha, desde que foi deportada, quando criança, para Theresienstadt e Auschwitz. Ela também é assombrada por fantasmas. As palavras que ela encontra para descrever suas lembranças no livro *weiter leben* [seguir vivendo] oscilam entre narração e invocação:

Lembrança é a invocação, e invocação eficiente é bruxaria. Eu não sou crente, apenas supersticiosa. Digo muitas vezes de brincadeira, mas é verdade: não creio em Deus, mas em fantasmas sim. Para se lidar com fantasmas, deve-se seduzi-los com a carne do presente. Para trazê-los em movimento e para levantá-los de seu repouso é preciso estender-lhes uma superfície que possam tocar. Do armário de hoje, o ralador para as antigas raízes; e colheres para mexer o caldo preparado pelo pai e misturá-lo com o tempero da própria filha. Encantar é pensar de forma dinâmica. Se eu tiver sorte, para pensar junto com as leitoras, e quem sabe até com alguns leitores, poderemos substituir as formas de invocação por receitas culinárias e degustar juntos o que nos fornecerem a história e as velhas histórias, poderemos voltar a infundir esse alimento em tanto aconchego quanto nos permitam nossas cozinhas, em casa e no trabalho.

Erinnerung ist Beschwörung, und wirksame Beschwörung ist Hexerei. Ich bin ja nicht gläubig, sondern nur abergläubisch. Ich sag manchmal als Scherz, doch es stimmt, daß ich nicht an Gott glaub, aber an Gespenster schon. Um mit Gespenstern umzugehen, muß man sie ködern mit Fleisch der Gegenwart. Ihnen Reibflächen hinhalten, um sie aus ihrem Ruhezustand herauszureizen und sie in Bewegung zu bringen. Reibeisen aus dem heutigen Kühlschrank für die alten Wurzeln; Kochlöffel, um die Brühe, die unsere Väter gebraut, mit dem Gewürz unserer Töchter anzurühren. Zaubern ist dynamisches Denken. Wenn es mir gelingt, zusammen mit Leserinnen, die mitdenken, und vielleicht sogar ein

50 Idem, *Gesammelte Irrtümer 2* [Erros coligidos 2]. Frankfurt, 1996, p. 64.

paar Lesern dazu, dann könnten wir Beschwörungsformeln wie Kochrezepte austauschen und miteinander abschmecken, was die Geschichte und die alten Geschichten uns liefern, wir könnten es neu aufgießen, in soviel Gemütlichkeit, als unsere Arbeits- und Wohnküche eben erlaubt. (p. 79)

Imagens — eis o que essa comparação explorativa torna evidente — não são apenas descrições, são também *media* da recordação e, mais ainda: instrumentos da terapia que envolve recordação. Esse parágrafo evidencia de forma peculiar a força domesticadora das palavras e imagens; nele, constrói-se uma ponte irônica, e também muito delicada, entre a “ferida” (pois “trauma” não quer dizer outra coisa) e o “aconchego”.

As invocações e os fantasmas de Ruth Klüger têm pouco em comum com os de Heiner Müller. As imagens de Klüger são femininas e recorrem aos territórios matriarcais de forma irônica — a panela de cozinha e o caldeirão da bruxa, cenas em torno das quais suas palavras invocam com cumplicidade uma solidariedade feminina. Seja em que momento for, se Müller vê fantasmas, ele os está vendo como se pairassem sobre a fantasia mórbida do homicida Macbeth. Os fantasmas de Müller nutrem-se da culpa coletiva, os de Ruth Klüger, do luto individual. Pois “se não há tumulto, não termina o estado de luto” (p. 94). Trata-se de parentes próximos, mortos insepultos, o pai e o irmão, para quem Klüger tenta produzir com suas palavras um lugar em que eles possam descansar por um momento. Para ela está claro que sua magia verbal literária só é capaz de ocasionar efeitos de autopacificação muito breves.

O problema da memória — isso ficou claro com a série e variedade de exemplos apresentados — avança sobre as imagens. Tais imagens são compreendidas como imagens de pensamento, em sentido benjaminiano, e tentam iluminar de vários ângulos esse fenômeno extremamente complexo. Seu número é basicamente ilimitado, ainda que se possam vislumbrar os tipos de metáfora ali pertinentes. Ao lado da tabuleta de cera como metáfora da memória, da imagem platônica para anamnese ou da recriação de uma escrita originária, ainda surge no mundo árabe medieval, por exemplo, o espelho, que realça as partes ativas da presentificação das coisas, já que o metal, ameaçado de opacidade pelos processos naturais, sempre demanda novo polimento⁵¹. É claro, porém, que nem toda nova imagem introduz necessariamente um novo modelo de pensamento.

As imagens distinguem-se fundamentalmente em relação à sua capacidade de iluminar as características e os processos da memória “artificial” (*ars*) ou “na-

51 Agradeço ao pesquisador William Chittick, especialista em Islamismo, a indicação do espelho como metáfora da memória.

tural” (*vis*). As diferenças são imensas. Enquanto a mnemotécnica e os procedimentos técnicos de armazenamento estão preocupados em garantir que o conteúdo da memória armazenada seja idêntico ao conteúdo que será resgatado depois, no caso da memória natural há uma desvinculação desses dois atos. Experiência e recordação nunca se deixam harmonizar em conformidade plena. Entre ambas há um hiato em que o conteúdo da memória será deslocado, esquecido, obstruído, repotencializado ou reconstruído. Quanto mais as metáforas da memória fazem jus a essa dinâmica imanente das recordações, tanto mais elas realçam a dimensão temporal como fator decisivo e tanto mais fazem da reconstrução dos conteúdos da memória o verdadeiro problema em questão. Entre os modelos espaciais da memória e os que são eminentemente temporais há os que se orientam segundo a imagem da escrita ou vestígio. Estes se mostram atemporais quando pressupõem a cunhagem de um vestígio perene, e temporais quando tematizam o problema da perda temporária, do esquecimento e do esforço de recuperação. Os modelos de memória orientados temporalmente acentuam a descontinuidade do tempo, tomam como pontos de partida para sua reflexão a prioridade do esquecimento e a incalculabilidade da recordação. Esse problema é o que dá início a uma história psíquica da memória. Agostinho e Nietzsche, Wordsworth e De Quincey, Freud e Proust colaboraram aqui com capítulos importantes.

Chama a atenção que a metáfora básica da escrita e do vestígio percorra fases muito distintas na história da civilização, e que o faça com uma persistência admirável. Ao mesmo tempo é notório que a cultura material e as novas conquistas tecnológicas também tenham alterado o significado dessa metáfora da memória em especial. Com a incessante modernização das imagens a escrita alfabética foi sucedida pela escrita de luz e sombra da fotografia como nova metáfora-guia, mas também esta última não deu a palavra final. Nesse ínterim, a imagética de vestígio, cunhagem e inscrição migrou dos suportes físicos para os eletrônicos. O que permanece e o que se altera com isso, J. F. Lyotard resumiu da seguinte maneira:

É certo que constantemente será preciso escrever (*inscrir*), seja no córtex, seja no que em termos socioculturais denominamos escritura (*écriture*). Não há como pensar sem inscrever, isto é, sem um suporte (*support*). Esse suporte pode ser qualquer coisa. No momento ocorrem mudanças no suporte. Talvez ainda não se tenha o suporte “certo”. Talvez todas as telas ainda sejam suportes ruins, porque ainda são análogas demais em face do manuscrito e da tabuleta. [...] Em todo caso, a condição mínima continua sendo inscrever⁵².

52 J. F. Lyotard, Statement em *Kultur-Revolution* 14 (1987), pp. 10 ss.

Com a escrita digital eletrônica chegamos ao extremo minimalista da metáfora da escrita. Essa imagem já não é mais uma imagem que nos possa estimular as sensações. Nesse ponto abandonamos o *panopticum* produtivo das imagens, de que George Eliot falava em sua citação inicial. A última mudança de paradigma de nossas metáforas-guia conduz para a rede que, em comparação com as imagens ora examinadas, é uma metáfora vazia, dessensorializada. Na rede a escrita se limita à manipulação de impulsos eletrônicos, o que vale tanto para o computador quanto para o cérebro humano. Pode ser que, depois de se aproximar a tal ponto a técnica da psicologia, se tenha coberto a distância que a variedade de imagens tencionava superar. A rede como sistema neuronal global e externalizado enfraquece e transcende, de uma só vez, todas as metáforas que até o presente momento traduziram o fenômeno da recordação em metáforas técnicas, objetivas e práticas. Com a rede, a metaforização da memória chegou a um limite em que a imaginação implode. Alguém que parte desse ponto deve sentir-se particularmente impressionado com o passeio empreendido até aqui pelo museu histórico das metáforas da memória.

II

*Escrita**

Literatura é o fragmento dos fragmentos;
do que aconteceu e foi dito escreveu-se o mínimo,
e restou o mínimo do que se escreveu.

(Goethe, *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister*)

Vivas ao inventor do papel de embrulho;
onde ele esteja sepultado, vivas a ele!
Ele fez mais por nossa literatura
que qualquer monarca da terra,
cuja atividade toda parte de papel jornal
e frequentemente termina em maculatura.

(J. G. Herder, *Cartas sobre a promoção da humanidade*)

"Escreva!", disse a voz, e o profeta respondeu: para quem?
A voz disse: "Escreva para os mortos!
Para os que você ama no passado longínquo." – "Eles me lerão?"
– "Sim: pois eles voltarão, como posteridade".

(Idem, op. cit.)

No Geist without ghost.

(T. E. Hulme, *Speculations*)

Quem escreve permanece.

(deutsche Post A. G.)

Na primeira frase do seu livro *Shakespearean Negotiations*, Stephen Greenblatt confessa: "Comecei com o desejo de conversar com os mortos"¹. Com essa observação ele lembra seus colegas, leitores e professores de literatura profissionais remunerados, de algo que eles esqueceram completamente: que eles são xamãs e mantêm uma conversa permanente com as vozes dos ancestrais e dos espíritos do passado. Eles se ocupam não só com mídias no sentido técnico, isto é, com textos

* Tradução de Natasha Silva e Paulo Soethe.

¹ Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*. Oxford, 1998, p. 1.

e exposições orais, mas eles também *são* mídias no sentido oculto, na medida em que, para o bem-estar geral, produzem e mantêm contato com o mundo transcendente do passado. Sob o entusiasmo de seu sugestivo ensaio, Greenblatt concentra-se no *medium* técnico pelo qual as vozes dos mortos ecoam e ficam acessíveis de tempos em tempos; ele fala dos “vestígios do texto” nos quais a “energia social” circula, energia que constitui a “vida”, a vida conservada pelas obras literárias após a morte de seu autor e o desaparecimento de seu contexto. Quando Greenblatt fala em “sobrevivência dos vestígios da Renascença”, serve-se também de uma metáfora que sugere que os caracteres pretos escondem em si o germe imanente da vida. Seu projeto, entretanto, consiste justamente em consultar essa assim chamada vida dos textos literários em suas condições materiais, as quais ele encontra nas categorias sociais do mercado, mais precisamente: do sistema do livre comércio liberal. Com conceitos como negociação, troca, transferência, ele descreve práticas culturais gerais e interesses materiais entre os quais sempre se inclui o intercâmbio de arte, entendida como “circulação de energia social”.

A questão central de Greenblatt sobre a conversa com os mortos não diz respeito apenas ao cerne de nossa disciplina, mas também à cultura em geral — os canais de comunicação e transmissão, a anatomia da tradição, a estrutura da memória cultural. Não são questões novas, são questões que sempre voltam a se apresentar, a cada nova geração. Quanto a isso são especialmente significativos os “vestígios do texto”, tal como Greenblatt os designa, ou seja, as letras, as *litterae*, que cumprem sua obra discreta como uma dimensão esquecida no centro da atividade literária². Um estudo sobre as mídias da memória precisa partir da escrita e, na verdade, não só de suas dimensões social e técnica, mas também de seu desempenho memorativo, que certamente se avalia de maneira diversa, de cultura para cultura e de época para época. As expectativas, esperanças e decepções que se prendem às letras são importantes indícios para a mudança estrutural da memória cultural na Era Moderna. Na sequência serão tratadas as concepções de escrita da Renascença, época de uma valorização cultural máxima dessa mídia. A partir daí se esboçará, em uma breve síntese, a decadência das letras, que tem início no século XVIII; e trata-se de decadência não a partir do ponto de vista do significado social da escrita, mas sim simplesmente do ponto de vista de sua valoração cultural. Finalmente, caberá perguntar sobre o destino das

2 Em sua *Grammatologie* (orig. 1967), Jacques Derrida explora o significado filosófico da dimensão escrita, que ele, no contexto filosófico da discussão, toma não como dimensão esquecida, mas como dimensão recalçada.

letras e da memória cultural em um mundo das mídias de massa e da tecnologia eletrônica.

1. Escrita como *medium* de eternização e suporte da memória

Já se falou aqui da função de *fama* da poesia; agora cabe acrescentar que, ao lado da arte verbal do poeta, também a medialidade da escrita toma parte no projeto de eternização. Já os antigos egípcios enalteciam a escrita como o *medium* mais seguro da memória. Quando olhavam retrospectivamente para a própria cultura, em um lapso temporal de mais de mil anos, ficava-lhes claro que construções colossais e monumentos jaziam em ruínas, mas os textos daquela mesma época ainda eram copiados, lidos e estudados. Assim, constataram que vestígios de tinta preta sobre um papiro frágil perfaziam um monumento mais duradouro que túmulos caros com ornamentação dispendiosa. Um papiro do século XIII de nossa era compara a força preservadora de túmulos e livros e chega, com isso, ao resultado de que a escrita é uma das armas mais eficientes contra a segunda morte social, o esquecimento. Ali, diz-se dos mortos:

*gewiß, sie sind verborgen, aber ihr Zauber
berührt noch immer alle, die in ihren Büchern lesen.*

certamente eles estão ocultos, mas sua magia
ainda toca todos que os leem em seus livros³.

Essa descoberta intensificou a autoconfiança de uma nova elite, da restrita classe dos especialistas em grafia — os literatos —, que com isso deram expressão à sua possibilidade de assegurar a própria imortalidade sem depender da política memorativa faraônica monopolizada pelo Estado.

Nos escritos dos literatos mais tardios, tornou-se um *topos* fixo a noção de que a escrita permanece intocada pela ação destrutiva do tempo e de que ela representa um *medium* único para a imortalidade. Em seu Soneto LV, Shakespeare segue Horácio, que, no poema de encerramento de suas *Odes*, designa o poema como monumento. Ele seria mais duradouro que minério, que implica um olhar retrospectivo às pirâmides do Egito:

3 Papyrus Chester Beatty IV, verso 3, 9-10; cf. Jan Assmann, *Stein und Zeit. Mensch und Gesellschaft im Alten Ägypten* [Pedra e tempo. Homem e sociedade no antigo Egito], Munique, 1991, p. 177.

*Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
Quod non imber edax, non aquilo impotens
Possit diruere aut innumerabilis
Annorum series et fuga temporum.*

Erige monumento mais perene
do que o bronze e mais alto do que a real
construção das pirâmides, que nem
as chuvas erosivas, nem o forte
Aquilão, nem a série inumerável
dos anos, nem a dos tempos corrida
poderão, algum dia, derruir⁴.

Non omnis moriar [Nem tudo de mim irá morrer] — é com essas palavras que o poeta prossegue nesse trecho. A chance de separação de uma parte imortal da pessoa surge com a escrita enquanto *medium* de memória que assegura a autoeternização por meio da legibilidade controlada. Essa condição material ainda não aparece de forma explícita em Horácio, que fala logo a seguir de Melpômene e dos louros dêlficos, mas não da escrita, explicitamente. Por outro lado, fala-se muito mais claramente em Ovídio das condições materiais de imortalidade, que evoca nos versos finais das *Metamorfoses* a metafísica horaciana do *opus exegi*, da obra poética como criação imperecível que afronta a ira de Júpiter, a espada, o fogo e o tempo. Apesar da teima pertinaz, no final prevalece em Ovídio não o gesto vanglorioso, mas a contenção atenta de si mesmo em um parêntese trabalhoso:

*quaque patet domitis Romana potentia terris,
ore legar populi, perque omnia saecula fama,
siquid habent veri vatum praesagia vivam*

4 Q. H. Flaccus Horatius. *Odes e Epodos*. XXX. Trad. alemã: Bernhard Kytzler, Stuttgart, 1978, p. 182. Sobre o nexo entre *Fama* e mídias, cf. Georg Stanitzek, "Fama/Musenkette. Zwei klassische Probleme der Literaturwissenschaft mit 'den Medien'" [Fama/Grilhão da musa. Dois problemas clássicos dos estudos literários com "os meios de comunicação social"], in Ralph Köhnen (org.), *Philologie im Wunderland. Medienkultur im Deutschunterricht* [Filologia no país das maravilhas. Cultura midiática nas aulas de alemão]. Frankfurt, Berlim, Bern, 1998, pp. 11-22. Trad. bras.: Horácio, *Odes e Epodos*. Org. por Lia Amaral de Almeida Prado. Trad. e nota Bento Prado de Almeida Ferraz; introd. Antonio Medina Rodrigues. São Paulo, Martins Fontes, 2003, p. 141. Coleção Biblioteca Martins Fontes.

E onde o poder romano se estender na terra,
pelo povo serei lido e graças à fama,
se é vero o vate, para sempre viverei⁵.

Significativamente, em Ovídio lê-se ainda pelo ouvido (*ore legar populi*) e não pelo olho. A questão da oralidade e da escrita como mídias da *fama* é discutida em uma cena breve em *Ricardo III*, de Shakespeare. A conversa acontece entre o jovem príncipe, Buckingham, e Gloucester, que está prestes a erigir a si mesmo ao trono como Ricardo III. Para alcançar esse objetivo, ele manda que levem o rapaz até a torre, onde ele será assassinado mais tarde. Porém essa cena não é apenas sobre o medo da morte da criança, mas também sobre as condições técnicas da fama. O príncipe pergunta de súbito se foi Júlio César quem construiu essa torre. Buckingham informa a ele que César havia começado a construí-la, porém algum tempo depois ela foi modernizada e reformada. Diante disso, o príncipe quer saber exatamente se essa informação repousa sobre a tradição escrita ou oral ("Essa notícia consta da história, ou tudo é simples lenda / que através das idades nos vem vindo?", III, 1, 82. ["Is it upon record, or else reported / Successively from age to age, he built it?", III, i, 72-3])⁶, e recebe como resposta que para isso existem documentos escritos ("Consta da história, meu senhor cortês" ["Upon record, my gracious lord"]). Essa resposta motiva o rapaz a fazer uma nova pergunta, ainda que retórica apenas:

*But say, my lord, it were not register'd,
Methinks the truth should live from age to age,
As twere retail'd to all posterity,
Even to the general all-ending day.* (III, 1, vv. 75-7)

Mas embora, milorde, essa notícia
não tivesse ficado registrada,
quero crer que a verdade passaria
de um século para outro, como se ela,
desse modo, ficasse dividida

5 Publius Ovidius Naso. *Metamorphosen*, XV, vv. 878-80. Trad. alemã Erich Rosch. Munique, 1952, pp. 598-9. Trad. bras. disponível em <<http://www.usp.br/verve/coordenadores/raimundocarvalho/rascunhos/metamorfosesovidio-raimundocarvalho.pdf>>. Acesso em out., 2010.

6 William Shakespeare, *King Richard III*. Ed. Antony Hammond. The Arden Edition of the Works of William Shakespeare. Londres, Nova York, 1981, p. 214. Ed. bras.: *A Tragédia do Rei Ricardo III*. Trad. Carlos A. Nunes. São Paulo, Melhoramentos, 1954.

pela posteridade, até que fosse
chegado o último dia⁷.

Nesse ponto, Gloucester coloca-se na conversa com um comentário sarcástico: "Sábios e jovens, como sói dizer-se, não terão vida longa." (Ato II, Cena I) Em voz alta, contrariamente, ele responde à solicitação do Príncipe: "Digo que também sem o auxílio das letras a fama vive muito tempo" ("I say, without characters, fame lives long"). Mas isso parece não convencer o Príncipe, pois ele muda sempre de opinião e agora atribui grande importância ao penhor da escrita. Ele faz isso em um hino a seu grande modelo, o imperador Júlio César, com o qual só tem em comum o assassinato pelas costas.

*That Julius Caesar was a famous man:
With what his valour did enrich his wit,
His wit set down to make his valour live;
Death makes no conquest of this conqueror,
For now he lives in fame, though not in life.* (R III; III, I, vv. 84-88)

Esse Júlio César
foi um grande homem. Seu valor deu brilho
ao próprio gênio, e o gênio emprestou vida
sempiterna a seus feitos valorosos.
Não pôde conquistar a Morte o grande
conquistador, que embora já não viva,
ainda vive na fama⁸.

O jovem Príncipe, cuja jovem vida logo lhe será roubada, ensina sabiamente sobre a fama eterna e suas mídias, tradição oral (*report*) e testemunho escrito (*record*). A comparação com César expõe o desamparo de um jovem prestes a morrer, que não terá chance de cumprir feitos imortais, nem de encontrar registro nos anais da história. César não era apenas o historiador de si mesmo, ele também tinha Lucano, o autor épico da guerra civil romana. No Livro Nono de sua obra histórica, Lucano reforçou a cumplicidade iniludível entre o herói e o bardo:

Oh, grande empenho sacro do poeta, oh, tu, que tudo salvas da decadência inexorável
e concede eternidade aos mortais!" (o sacer et magnus vatum labor, omnia fato/ eripis et

7 Idem, op. cit.; ed. alemã, p. 338; ed. bras. idem, op. cit., p. 82.

8 Ibidem.

populis donas mortalibus aevum). "Pois, se é dado às musas do Lácio fazer uma promessa, gerações futuras lerão meus versos e, assim, teus feitos, e isso em prazo tão alargado quanto aquele em que se honram os poetas de Esmirna: a batalha de Farsalos continuará existindo como feito de nós dois, e posteridade alguma nos condenará ao esquecimento⁹.

Venturi me teque legent [Os próximos me lerão junto com você!] — Essa frase articula a alta consciência dos poetas quanto a si mesmos em uma cultura baseada na tradição oral. Eles são considerados as mídias confiáveis da fama, mas essas mídias, por sua vez, não são de modo algum autárquicas. Por esse motivo, a eternidade (*aevum*) de que se fala aqui também é restringida por condições específicas; a fama só pode durar o tempo em que se mantém a tradição cultural. Os heróis são dependentes dos poetas, e estes, por sua vez, dos leitores, que decidem sobre a duração da fama.

Ovídeo, como Lucano já fizera, reconheceu três condições da fama: primeiro, a obra artística; segundo, sua condição escrita, que tornou possível uma leitura duradoura; e terceiro, o ininterrupto domínio político do império romano. A cultura europeia da Renascença criou as condições para que os autores romanos continuassem a ser lidos mesmo depois da queda do império romano. A vida dos textos perdurou, de modo semelhante ao que houve com a vida dos monumentos no Egito. O inglês Robert Wood ainda pôde ter essa experiência ao visitar as ruínas de Palmira no ano de 1750. Lá ficou bem claro para ele que as cidades antigas não sobrevivem nas ruínas, mas sim nos livros: "É destino natural e comum das cidades que as recordações sobre elas sobrevivam às suas ruínas. Se Troia, Babilônia e Mênfis ainda são um conceito para nós, isso se deve aos livros, já que nenhuma de suas pedras restou sequer para indicar sua localização"¹⁰.

Mas a escrita não é só *medium* de eternização, ela é também um suporte da memória. A escrita é, ao mesmo tempo, *medium* e metáfora da memória. O procedimento da anotação e da inscrição é a mais antiga e, através da longa história das mídias, ainda hoje a mais atual metáfora da memória. Embora, no entanto, o gesto de escrever e gravar seja tão análogo à memória, a ponto de ser considerado a mais importante metáfora da memória, o *medium* da escrita também foi visto como antípoda, como antagonista e destruidor da memória. Ou será que foi justamente por isso? Pois dessa forma também surge o perigo de que se transfirem

9 M. Annaeus Lucano. *Bellum civile / Der Bürgerkrieg* [A guerra civil], IX, vv. 980-6. Trad. e org. por Wilhelm Ehlers. Darmstadt, 1978, pp. 464-5.

10 Robert Wood, *The ruins of Palmyra* (1753), 1. Apud Peter Geimer, "Die Vergangenheit der Kunst. Strategien der Nachträglichkeit im 18. Jahrhundert" [O passado da arte. Estratégias da posteridade no século XVIII]. Tese de doutorado, Marburg, 1997, p. 64.

a operação e função memorativas para a escrita, de modo que a escrita detenha a responsabilidade pela memória e a memória, portanto, se externalize. Assim o homem se sente desonerado de exercitar e praticar de modo imperfeito e dispendioso o que o *medium* consegue fazer melhor e com mais facilidade, o que quer dizer: a escrita promove a apatia de memória.

Platão foi notoriamente o primeiro a registrar sérias dúvidas em relação a isso, e é indispensável ouvir uma vez mais a principal testemunha canônica nesse assunto. Ele nos ensinou a pensar em escrita e memória como opostos. Em uma narrativa famosa ao final do diálogo *Fedro*, o perspicaz Rei Tamos rejeita ceticamente a orgulhosa pretensão de Teuto, inventor da escrita, de haver descoberto um fármaco para a sabedoria e a memória:

Tu, como pai da escrita, esperas dela com o teu entusiasmo precisamente o contrário do que ela pode fazer. Tal coisa tornará os homens esquecidos, pois deixarão de cultivar a memória; confiando apenas nos livros escritos, só se lembrarão de um assunto exteriormente e por meio de sinais, e não em si mesmos. Logo, tu não inventaste um auxiliar para a memória, mas apenas para a recordação¹¹.

As duas palavras-chave *mneme* e *hypomnema* — traduzidas aqui como “recordar” e “memória” — bem podemos relacionar à nossa distinção inicial entre *vis* e *ars*, ou “recordar” e “armazenar”. Na função de armazenamento a escrita possivelmente pode superar a memória; em contrapartida a escrita nunca pode assumir a função de recordação, segundo informa Platão. A parte energética, produtiva e indisponível da memória, que Platão associou ao conceito de *anamnesis*, sequer pode ser tangenciada pelo *medium* da escrita, que dirá substituída por ele. Portanto o novo invento não cumpre o que promete, segundo julgamento do cético. Sua pretensão leva a descaminhos, já que, no lugar de sabedoria verdadeira, a escrita pode oferecer apenas um simulacro de sabedoria, e no lugar de verdadeiro potencial de recordação, apenas um apoio pobre e material. As promessas da escrita são, portanto, ilusórias: ela pode apenas fazer recordar aquele que sabe, nunca ensinar a quem não sabe. Nesse ponto Sócrates, que assume o papel de Tamos, compara a escrita com a pintura. Os dois são notadamente mudos. “As figuras pintadas têm atitudes de seres vivos, mas, se alguém as interrogar, manter-se-ão silenciosas, o mesmo acontecendo com os discursos escritos: falam das coisas como se estas estivessem vivas, mas, se alguém os inter-

11 Platão, *Diálogos. Mênon, Banquete, Fedro*. Trad. Jorge Paleikat. 5ª ed. Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo, Globo, 1962, p. 256. *Fedro* 275 D. Ed. alemã: Platon, *Phaidron*. Org. por Erich Loewenthal, in *Sämtliche Werke*. Vol. 2. Heidelberg, 1982, p. 475.

roga, no intuito de obter um esclarecimento, limitam-se a repetir sempre a mesma coisa¹².

O elogio à escrita e ao livro, que Richard de Bury redigiu em seu *Philobiblon* (1345), pode ser lido como uma réplica direta a Platão, que este, no entanto, não pôde conhecer. Enquanto para Platão a escrita significa exteriorização e trivialização, para Bury ela significa visibilidade e sensibilidade: “E a verdade escondida na mente não é, de fato, uma sabedoria esotérica, um tesouro invisível? Ao contrário, a verdade que brilha nos livros é apreendida facilmente por todos os sentidos que se abrem ao ensinamento¹³.”

Também a segunda objeção de Platão é refutada por Bury. Livros não são, de modo algum, mudos, mas são os melhores professores “que nos ensinam sem brutalidade, sem gritos ou acessos de raiva, sem remuneração. Se nos aproximamos deles, jamais os encontramos adormecidos. Se lhes formulamos uma pergunta, não nos ocultam suas ideias. Se nos equivocamos, não nos repreendem¹⁴.”

Na Renascença a dicotomia de Platão entre escrita e recordação, impessoalidade e assimilação psíquica, esbarraria de qualquer modo em incompreensão, pois estava-se mesmo convencido de sua estabilidade recíproca. Havia não só uma confiança otimista na potencialidade de conservação da escrita, que alimentava a aspiração ambiciosa de fama e de uma vida após a morte, mas havia também uma confiança fundamental na função pragmática da escrita como suporte para a faculdade da recordação. Em seu Soneto 77, Shakespeare falou sobre essa “força memorativa das letras”, de caráter pragmático.

*Thy glass will show thee how thy beauties wear;
Thy dial how thy precious minutes waste,
The vacant leaves thy mind's imprint will bear,
And of this book this learning mayst thou taste.
The wrinkles which thy glass will truly show,
Of mouthed graves will give thee memory;
Thou by thy dial's shady stealth mayst know
Time's thievish progress to eternity.
Look what thy memory cannot contain,
Commit to those waste blanks, and thou shalt find
Those children nursed, delivered from thy brain,
To take a new acquaintance of thy mind.*

12 (Cf. Platão, *Fedro*, ou *Da beleza*. Guimarães, 2000, pp. 122-3.)

13 Richard de Bury, *Philobiblon*. Org. por M. MacLagan. Oxford, 1960, p. 18. Trad. bras. *Philobiblon*. Trad. Marcello Rollemberg. São Paulo, Ateliê Editorial, 2004.

14 Idem, op. cit., p. 20. Trad. bras.: idem.

*These offices, so oft as thou wilt look,
Shall profit thee and much enrich thy book.*

Teu espelho te mostrará como tua beleza se consome,
O relógio, como se esvaem teus preciosos minutos.
Folhas soltas trarão o impresso de tua mente
E desse livro esse aprendizado podes degustar.
As rugas que teu espelho verdadeiramente te mostrará,
De túmulos hediondos te darão memórias;
Pelo sombrio adiantamento do teu relógio podes saber
Como o tempo, como um ladrão, progride para a eternidade.
Veja aquilo que tua memória não pode conter
E confia isso a essas folhas em branco, e verás
Que essas crianças criadas, nascidas do teu cérebro,
De outra e nova forma se relacionam com tua mente.
Essas folhas, tão frequentemente quando as vejas,
Delas te aproveitarás e muito enriquecerás o teu livro¹⁵.

Cabe entender esse soneto como texto explicativo a um chamado *table book*, isto é, a um livro com páginas vazias no qual o dono pode inserir pensamentos próprios e alheios. O poema combina três objetos bastante conhecidos em naturezas mortas do tempo: um espelho, um relógio e um livro. Ele formula uma instrução sobre como utilizar e valorar esses diferentes utensílios. O primeiro quarteto introduz os diversos objetos, de modo que, para o espelho e o relógio, investe-se um verso para cada um; para o livro, dois versos. O espelho, assim como o relógio, será introduzido como símbolo da vaidade, mais precisamente como terapia da vaidade.

*Thy glass will show thee how thy beauties wear;
Thy dial how thy precious minutes waste [...]*

Teu espelho te mostrará como tua beleza se consome,
O relógio, como se esvaem teus preciosos minutos [...]

Os dois instrumentos são determinados em direção oposta à de suas funções práticas; o espelho, que serve ao cosmético, revela a efemeridade da beleza; o relógio, que serve ao disciplinamento temporal e à coordenação do agir, vira sinal de alerta do esgotamento geral do tempo. Essa função pragmática dos

15 Shakespeare's Sonette. Englisch und deutsch, Nachdichtung von Karl Kraus. Basel, 1977, p. 160.

utensílios, desse modo, é apagada em favor de seu significado emblemático como vaidade. No fim, os dois objetos são confrontados com um terceiro, o livro.

The vacant leaves thy mind's imprint will bear [...]

Folhas soltas trarão o impresso de tua mente [...]

Um livro com folhas vazias não é para ler, mas está destinado, sim, a ser escrito. Fala-se da impressão, *imprint* em inglês, porém não se tomará como matriz a chapa da prensa, e sim o espírito do proprietário. O livro, com isso, torna-se um instrumento de externalização do que é interno, fechado e inacessível; com a ajuda das folhas vazias, vai se desvendar, abrir-se, tornar-se legível. Como os outros utensílios emblemáticos, espelho e relógio, o livro possui, ao lado de sua função pragmática, também um significado mais profundo, que se aborda no quarto verso, embora sem ser desenvolvido:

And of this book this learning mayst thou taste.

E desse livro esse aprendizado podes degustar.

O poema que, semelhante a uma natureza morta, representa um objeto de meditação, em sua segunda estrofe concentra-se por inteiro sobre o significado simbólico dos utensílios já mencionados.

*The wrinkles which thy glass will truly show,
Of mouthed graves will give thee memory;
Thou by thy dial's shady stealth mayst know
Time's thievish progress to eternity.*

As rugas que teu espelho verdadeiramente te mostrará,
De túmulos hediondos te darão memórias;
Pelo sombrio adiantamento do teu relógio podes saber
Como o tempo, como um ladrão, progride para a eternidade.

O que no começo estava comprimido no segundo verso, agora volta a se desdobrar em um espaço duplicado. Com isso, os sinais de vaidade estão agora dotados de maior clareza e pregnância. É notável que a tônica desses versos recaia sobre duas palavras que, vistas isoladamente, articulam o contrário do que os versos afirmam, a saber: *memory* e *eternity*. Pois aqui não se fala de lembrança nem de duração eterna. As duas aspirações implícitas perdem sua validade com a reiterada advertência em relação à vaidade.

A terceira estrofe, que se concentra totalmente no livro, traz uma reviravolta na argumentação.

*Look what thy memory cannot contain,
Commit to those waste blanks, and thou shalt find
Those children nursed, delivered from thy brain,
To take a new acquaintance of thy mind.*

Veja aquilo que tua memória não pode conter
E confia isso a essas folhas em branco, e verás
Que essas crianças criadas, nascidas do teu cérebro,
De outra e nova forma se relacionam com tua mente.

No original, a palavra *memory* volta após um curto período e liga as duas estrofes, cuja contradição é intensificada com isso, já que aqui *memory* não é imediatamente *memory*; em um dos casos, a palavra significa um lembrar, um relembrar; em outro, a capacidade de saber e recordar. Com isso, voltamos de um campo tradicional da vaidade para o campo da atividade pragmática, antes excluído. Nada mais adequado que revelar, nesse contexto, o livro como um símbolo de vaidade; são muitas as naturezas mortas daquela época que dão esse significado a conhecer¹⁶. Numa exata inversão em relação ao que ocorre com o espelho e o relógio, no caso do livro apaga-se, em prol da função pragmática, o significado emblemático de vaidade. Cabe ao receptor legar às páginas em branco do livro aquilo que excede a capacidade apreensiva da recordação. Os versos mais surpreendentes do soneto sucedem ao chamado que começa com as palavras “veja... e verás” [“look... and thou shalt find”]. A escrita mnemônica dos próprios pensamentos é traduzida na figuração de nascimento, sustento, edu-

16 Jan Bialostocki, “Books of wisdom and Books of Vanity”, in *In Memoriam J. G. Van Gelder 1903-1980*. Utrecht, 1982, pp. 37-67. Agradeço a Moshe Barasch essa indicação. “The ambiguity is inherent in the book as an object [...] an image of the book may mean a religious book of truth — the Bible, it may mean books of human learning, appreciated as erudition and culture, but it also may mean human learning despised as fickle and transient, having no real lasting value and passing away with time. Therefore on the one hand books appear in the intricate allegories of transience, but on the other they are also shown held by the Saints and philosophers” (p. 42) [“A ambiguidade é inerente ao livro como objeto [...] uma imagem de um livro pode indicar o livro religioso da verdade — a Bíblia; pode querer dizer que livros são para o aprendizado humano, apreciado como erudição e cultura; porém pode querer dizer também que tal aprendizado humano é desprezado como volúvel e efêmero, porque não tem valor durável real, podendo morrer com o tempo. Portanto, se, de um lado, livros aparecem em intrincadas alegorias da efemeridade, de outro, eles são mostrados na mão de Santos e filósofos”].

cação e novo relacionamento. Isso significa que aqui — diferentemente do que se faz desde Rousseau, Hegel, Saussure e Husserl — a escrita não está associada a totem e a algo rijo e inflexível, mas, bem ao contrário, a vida nova e crescimento. A perspectiva da vaidade, que paira sobre toda e qualquer efemeridade, morte e túmulos, detém-se no soneto de Shakespeare diante da escrita e do livro, os quais se destacam nesse contexto, de forma tão mais marcante, como uma força geradora de vida e continuidade. Com isso as páginas vazias tornam-se o outro espelho; se o rosto certamente está destinado ao envelhecimento irreversível, o espírito pode recordar-se na leitura de escritos antigos e com isso renovar-se. Escrita e livro são também o melhor relógio, pois registram ganho e não as perdas. Assim, a escrita vê-se inusitadamente excluída das condições normais de vaidade; ela guarda em si exatamente o que foi subtraído ao homem, do ponto de vista da decadência e transitoriedade: a chance de uma renovação produtiva do tempo.

A escrita é no soneto de Shakespeare mais que um mero auxiliar. Em total oposição a Platão, ela não é representada como um *medium* técnico de anotação, mas como *medium* de autocomunicação, da relação dialógica consigo mesmo. Os pensamentos anotados, segundo a noção de Platão, vão de dentro para fora; só que com isso eles não se abrandam nem se tornam incompreensíveis; mais que isso, é só na externalização que possibilitam novas formas de encontro consigo mesmo e autoformação. A escrita não destrói o diálogo, ela possibilita um diálogo interno que perpassa longos intervalos de tempo. Para Platão uma escrita externalizada ocupa o lugar da memória e, portanto, a destrói; para Shakespeare, ao contrário, uma escrita interativa estimula a memória. Desse modo, do veneno de Platão voltou-se a compor um medicamento para a memória.

2. Sobre a concorrência entre escrita e imagem como mídias da memória

Escrita como reservador de energia

Em seu livro *Verdade e método* (1960) o filósofo Hans-Georg Gadamer escreve sobre a força conservadora da escrita:

Nenhum outro gênero de tradição que nos venha do passado se parece com este. Os elementos remanescentes de uma vida passada, restos de edificações, instrumentos, o conteúdo dos sepulcros sofreram a erosão dos vendavais do tempo que passaram por

eles — a tradição escrita, entretanto, desde o momento em que é decifrada e lida, é de tal modo espírito puro que nos fala como se fosse atual¹⁷.

Caberá mostrar a seguir que esse *topos* da escrita como “espírito puro” vem de muito longe. Ele procede de um discurso da Renascença sobre a rivalidade entre imagem e escrita como mídias da memória. A singularidade da escrita como *medium* da memória é firmada por sua confrontação com um rival que se sai mal nessa contenda. Como concorrentes da escrita, aparece toda espécie de figuras, esculturas e construções arquitetônicas. Sobre todos eles considera-se não serem capazes de proteger contra a ameaça do tempo as coisas que representam; e que os “vendavais do tempo” fervilham sobre eles e os deixam para trás como ruínas atormentadas. Na dimensão da escrita, por outro lado — segundo a tese de alguns humanistas renascentistas —, não há equivalente à ruína, porque os significantes dela não são passíveis de um processo de erosão comparável.

O conceito-chave nesse contexto chama-se “espírito”. A escrita é considerada *medium* congenial do espírito, pois nessa teoria a transparência da escrita corresponde à imaterialidade do espírito. A escrita, por meio de sua transparência virtual — os caracteres como significantes materiais “caem como borra durante a leitura” —, tem uma afinidade especial com o espírito. Nessa comparação ignora-se a linguagem, o *medium* verbal de codificação de pensamentos e asserções, que pode tornar-se notadamente estranho, inacessível e incompreensível com o tempo. Cala-se aqui sobre as condições do obscurecimento, fica no centro o milagre da escrita como mensagem potencialmente ressuscitável. Corpo e espírito existem em tempos diferentes, um tempo destruidor e um tempo renovador. Onde se fala de obras imagéticas, a força destrutiva é evocada sob um esforço retórico intenso. Retratos e construções materiais são destruídos no tempo e partilham, assim, o destino do corpo sem vida que eles representam. Onde se fala da escrita, ao contrário, prevalece uma reivindicação de imortalidade; com isso se evidencia a indiferença do tempo ou a força renovadora do tempo.

Em rápidas palavras, são estes os traços mais importantes da metafísica da escrita que subjazem às frases de Gadamer e o vinculam ao discurso da Renascença. Essas frases são em si mesmas um documento da história da recepção que demonstra como a metafísica da escrita aí apresentada, desenvolvida na Renascença, está presente até hoje em certos contextos. No século XVIII essa metafísica da escrita é esquecida de todo; a escrita separa-se do espírito e coloca-se diante

17 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen, 1960, p. 156. Ed. bras.: *Verdade e Método*. Trad. Flávio Paulo Meurer. 3ª ed. Petrópolis, Vozes, 1999.

dele como algo estranho; torna-se recipiente inerte, borra, invólucro morto que não assegura nem garante a sensação vivaz e a energia do espírito, e as ameaça em seu íntimo.

A questão da concorrência das mídias da memória já se tornou um *topos*. Horácio encenara em uma ode (IV, 8) o confronto entre monumentos esplendrosos e os versos como o melhor *medium* para a memória; Shakespeare, em seus sonetos, radicalizou ainda mais esse argumento. Assim, variou-se virtuosamente o paradoxo: os materiais mais duros, como minérios e mármore, sofrem erosão pelo tempo, mas o papel sensível e algumas gotas de tinta preta logram desafiá-lo. É notável: quanto mais imaterial a codificação, maior a chance de imortalidade.

Francis Bacon e John Milton

Francis Bacon, que também se manifestou sobre a força memorativa das letras, fez isso não da perspectiva do poeta, mas do cientista. Bacon parte da necessidade de continuidade e duração como um universal antropológico. Ele declara o desejo pela imortalidade como um dos anseios humanos mais fundamentais, e a escrita como o *medium* mais extraordinário de sua realização. No final do primeiro Livro de seu escrito sobre o avanço das ciências, ele trata detalhadamente das letras. Com isso, vale-se primeiro de um *topos* bem conhecido quando escreve:

Vemos, portanto, quão mais duradouros são os monumentos do espírito e do saber em comparação com os do poder e dos ofícios manuais. Pois não se conservaram os versos de Homero 25 séculos ou mais, *sem a perda de uma sílaba ou letra*? Enquanto, no mesmo espaço de tempo, caíram em ruínas ou foram demolidos inúmeros palácios, templos, castelos e cidades?¹⁸.

18 “How far the monuments of wit and learning are more durable than the monuments of power or of the hands. For have not the verses of Homer continued twenty-five hundred years, or more, *without the loss of a syllable or letter*, during which time infinite palaces, temples, castles, cities, have been decayed and demolished?”. Cf. Francis Bacon, *The Advancement of Learning*. Book I, VIII, 6, *The Advancement of Learning and New Atlantis*. Org. por Thomas Case. Londres, 1974, p. 70. Sobre a teoria da memória de Bacon, cf. Detlef Thiel, “Schrift, Gedächtnis, Gedächtniskunst. Zur Instrumentalisierung des Graphischen bei Francis Bacon” [Escrita, memória, arte mnemônica. Sobre a instrumentalização de elementos gráficos na obra de Francis Bacon], in Jörg Jochen Berns e Wolfgang Neuber (orgs.), *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750*. [Sobre a importância histórico-cultural da arte mnemônica 1400-1750]. Tübingen, 1993, pp. 170-205.

Bacon concentra-se aqui sobre a escrita como asseguarção material da tradição. Os versos de Homero sobreviveram “25 séculos” não porque foram lembrados continuamente, mas por estarem materialmente assegurados, “sem perda de uma única sílaba ou letra”. Bacon poderia haver encontrado o pensamento sobre a prioridade da palavra escrita em relação à imagem pintada no Prefácio de George Chapman a sua tradução da *Iliada* em 1611. Lá se lê:

*A Princes statue, or in Marble carv'd,
Or steele, or gold, and shrin'd (to be preserv'd)
Aloft on Pillars, or Pyramides,
Time into lowest ruines may depresse:
But, drawne with all his vertues in learn'd verse,
Fame shall resound them on Oblivions hearse,
Till graves gaspe with her blasts, and dead men rise.*

Uma estátua real, seja cortada em Mármore
Ou com acabamento em ferro ou ouro e, para melhor conservação,
Colocada em cima de Pilares ou Pirâmides,
Será transformada pelo tempo em despercebidas ruínas:
Em contrapartida, caso se mostre sua imagem virtuosa em versos ensinados
Então sua exaltação soará de dentro do sarcófago do esquecimento
Até que seus ruídos rompam os túmulos e façam ressurgir os mortos¹⁹.

Nesses versos não se fala explicitamente da escrita, mas ela é pressuposta. A força vital dos versos poéticos que ressoam até o interior dos sarcófagos como sopro de trompetes da fama e que levam os mortos a ressuscitar é intensificada de modo determinante pela asseguarção material. Enquanto imagens e estátuas são destruídas pelo tempo, são os versos de Homero (fixados pela escrita) que, de sua parte, destroem o tempo e garantem uma vida eterna (após a vida). Em comparação com versos como esses, é perceptível que em Bacon o *tópos* ganha em precisão argumentativa e se afasta do *páthos* declarativo habitual. Nas próximas frases, que esclarecem teoricamente a diferença entre figura e escrita como mídias da memória, a descrição dele fica ainda mais detalhada:

É impossível produzir figuras ou estátuas precisas de Ciro, Alexandre, César ou de outros reis ou grandes personalidades de épocas tardias, pois os originais não são muito duráveis, e cópias só podem transmitir um brilho tênue de vida e verdade. Em contrapartida, as imagens do espírito e conhecimento humanos estão guardadas em livros,

19 George Chapman, *Homers's Iliad* (1611), Epistle Dedicatory, vv. 62-8.

onde estão asseguradas contra a destruição pelo tempo e podem ser renovadas a todo momento. Testemunhos escritos não são retratos da realidade, porque ainda são produtivos, plantam suas sementes em novas cabeças e com isso elas se tornam causa de futuras ações e opiniões novas²⁰.

Para Bacon, a letra e a imagem não são mídias de memória de mesmo valor. Numa fixação retrospectiva as imagens sempre apontam para algo passado e podem oferecer apenas uma cópia do original cada vez mais fraca; a escrita, de sua parte, como emanação viva de um espírito, aponta para o futuro. O que se perde das mídias visuais em termos de vida e verdade fica preservado na escrita, que não transmite uma reprodução “atenuada”, mas torna-se ela mesma o “instrumento da reprodução” — dotada da “maravilhosa” habilidade de não só conservar o velho, mas também, ao mesmo tempo, ocasionar o novo. A escrita, como *medium* de armazenamento externo, só é determinada de modo insuficiente, pois cumpre ao mesmo tempo a função de ativar a memória. Tal como Shakespeare, Bacon também atribui a “vivacidade” da escrita ao processo interativo: para ele, uma ideia conservada é necessariamente uma ideia renovada. Assim, os caracteres não armazenam meros pensamentos, mas voltam a trazê-los sempre novos para o mundo. Uma dissociação entre registro e saber, como Platão temia, fica explicitamente excluída em tais descrições, que partem do potencial memorativo da escrita e o entendem como um reservador de energia.

A força de conservação da escrita é, portanto, tão grande quanto sua força germinal para renovar pensamentos antigos. Essa imagem encontra uma concretização figurativa em naturezas mortas da época. Um quadro de David de Heem, por exemplo, representa uma natureza morta com dois bustos e um crânio. Um retrato de criança à esquerda e a cabeça clássica de um homem jovem à direita emolduram o crânio no centro, que fica em primeiro plano, levemente ampliado, e é a única coisa que fica face a face com o observador. Ao redor de sua frente está trançada uma coroa de louros e ao redor dela há uma guirlanda larga e amadurecida de ramos de trigo espigados, um dos quais toca os livros, que estão empilhados com uma pena de escrever à esquerda do crânio. Um bilhete

20 “It is not possible to have the true pictures or statues of Cyrus, Alexander, Ceasar, nor of the kings or great personages of much later years; for the originals cannot last, and the copies cannot but leese of the life and truth. But the images of men's wits and knowledges remain in books, exempted from the wrong of time and capable of perpetual renovation. Neither are they fitly to be called images, because they generate still, and cast their seeds in the minds of others, provoking and causing infinite actions and opinions in succeeding ages”. Bacon, *The Advancement of Learning*, p. 70.

preso sob o crânio contém a inscrição *NON OMNIS MORIAR*²¹. A citação de Horácio é apresentada aqui sob uma forma imagética. “Eu não morrerei por completo” enquanto houver nos livros o germe de leituras que se renovam. Nesse *tópos* formulado figurativamente não há espaço para a letra paulina que mata. Ao contrário, as letras são exaltadas como força germinal e vital, e única forma de magia ainda tolerada pelos humanistas esclarecidos. Essa magia consiste em produzir vida nova a partir do totem, e assegurar, através dos séculos do esquecimento, um *continuum* de experiências. Mas justamente este é o projeto ambicioso, ou melhor: o mito epocal, sobre o qual se funda a Re-nascença. Não se deve atribuir às imagens essa magia da revitalização — eis como pensam alguns humanistas —, mas sim aos versos e às letras. Bacon interpreta as imagens [*Bilder*] como meras reproduções visuais [*Abbilder*]; isso significa que para ele as imagens são tão exteriores e sem vida como são as letras para Platão, que não podem estabelecer o “*logos vivo*”; Platão comparou as letras, por isso mesmo, com imagens que sugerem apenas a ilusão de vivacidade, mas na realidade são mudas e surdas. Para Bacon, ao contrário, a escrita é o *medium* da memória em um duplo sentido: para a memória individual e coletiva, sendo que a escrita é definida duplamente como *medium* de anotação e incitação de pensamentos. O que Bacon diz dos hieróglifos é válido também para as letras em geral: “eles retêm muita vida e vigor” [“they do retain much life and vigour”]²². Ele reforça o seu argumento com uma imagem:

A invenção do navio é muito exaltada, pois ele leva riquezas e mercadorias de um lugar para outro e integra socialmente as regiões mais remotas, pelo desfrute mútuo de seus respectivos produtos; ora, mais ainda cabe louvar as letras! Assim como os navios, também elas cruzam os grandes mares e conectam tempos longínquos em intercâmbios de saber, iluminação e invenções [...]²³.

Hoje temos mais consciência que Bacon quanto às consequências da instalação de amplas vias de transporte e redes de comunicação: elas não favoreceram

21 Jan Bialostocki, “Books of wisdom and books of Vanity”, in *In Memoriam J. G. Van Gelder 1903-1980*. Utrecht, 1982, pp. 37-67; o trecho citado está nas pp. 45 ss. Ver também R. Wittkower, “Death and resurrection in a picture by Marten de Vos” (1949), in *Allegory and the migration of symbols*. Londres, 1977, pp. 159-66. (Cf. nota 106.)

22 Bacon, *The Advancement of Learning*, II, IV, 3; p. 98.

23 “So that if the invention of the ship was thought so noble, which carrieth riches and commodities from place to place, and consociateth the most remote regions in participation of their fruits, how much more are the letters to be magnified, which as ships pass through the vast seas of time, and make ages so distant participate of the wisdom, illuminations, and inventions, the one of the other?”. Idem, op. cit., I, VIII, p. 70.

apenas a interação, mas também novas formas de opressão, colonização e exploração. Shakespeare, que vivia ainda numa cultura da escrita manual, proclamava a força eternizadora da escrita, mas, ao fazê-lo, ainda tinha em mente o tinteiro para a pena; Bacon, por sua vez, já pensava na tinta de impressão — que ele inclui, com a bússola e a pólvora, entre os pilares fundamentais da Era Moderna. O Bacon secular valeu-se de figuras religiosas para enaltecer as conquistas da impressão; chamou as bibliotecas de “cofres onde estão preservadas e repousam as relíquias dos santos antigos com sua força secreta — sem magia barata”. Para ele, a verdade da ciência sucede ao engodo da religião; a magia das letras redime a dos rituais. Essa nova magia não é mais gerida por padres duvidosos, mas sim por estudiosos de uma nova disciplina que é chamada de “Filologia”. Com isso, textos canonizados ocupam o lugar de santos canonizados ou, para dizer uma vez mais com Bacon, prevalecem “novas edições de autores em impressão mais cuidada, traduções mais confiáveis, explicações mais úteis, notas mais esclarecedoras, e assim por diante”²⁴.

“Filologia” significa “amor à palavra”, contudo trata-se aqui menos de logocentrismo que de grafocentrismo e bibliolatria. Com o início da Era da Imprensa, Bacon viu ser banido o perigo de uma segunda Idade Média e o “medo de se perder a memória da humanidade” (“the alarms about the loss of mankind’s memory”). Com isso, o chão estava preparado para uma cumulação progressiva de conhecimento, ou seja, para um *Advancement of Learning* linear²⁵.

O discurso pela liberdade de imprensa, proferido por John Milton no Parlamento, em 1644, também trata de uma força imanente dos livros. Ele chega à conclusão de que os livros têm sua forma própria de vitalidade, que pode pender tanto para o bem quanto para o mal.

Pois os livros não são objetos completamente mortos, mas contêm em si uma força vital e são tão eficazes e ativos quanto as almas dos que lhes dão origem. Ao contrário, preservam mesmo, como um recipiente, a mais pura energia e essência do espírito vivo que os produziu”²⁶.

Milton utiliza-se aqui da linguagem da alquimia para descrever a escrita como destilado do espírito. O destilado é a mais pura e concentrada das formas

24 Idem, op. cit., p. 74.

25 Cf. Elizabeth Eisenstein, “Clio and Chronos”, in *History and Theory* 5 (1966), pp. 46-8.

26 “For Books are not absolutely dead things, but do contain a potency of life in them to be as active as that soul whose progeny they are; nay they do preserve as in a vial the purest efficacy and extraction of the living intellect that bred them”. John Milton, “Areopagitica”, in Malcolm W. Wallace (ed.), *Milton’s Prose*. Londres, 1963, pp. 279-80.

de energia; Milton também não entende a escrita como um sistema abstrato de anotações, mas como um “reservador de energia”. Para enfatizar isso, passa de uma figura alquímica a outra, mitológica: “Eu bem sei que elas são tão vivas e ativas como aqueles lendários dentes de dragão, dos quais, quando semeados, brotavam guerreiros armados”²⁷. Como Bacon, Milton enfatiza a produtividade iminente da palavra escrita para compará-la a sementes que conservam, através dos tempos, o potencial germinal e podem sempre brotar. Já que o livro é a estampa viva de um espírito, esse espírito pode ressurgir a qualquer momento, o que representa ao mesmo tempo um perigo difícil de conter. Milton, de qualquer modo, não considera a censura como meio apropriado, já que é muito grande a possibilidade de que bons livros se tornem vítimas suas. O bom livro é elevado por Milton a objeto sagrado; retórica nunca é demais, quando se trata de tornar o livro um tabu ou então conferir-lhe determinada aura:

quem mata uma pessoa mata uma criatura racional à imagem e semelhança de Deus. Quem, no entanto, destrói um bom livro mata a própria razão; mata, por assim dizer, a imagem de Deus que já estivesse no olho. Alguém assim vive como um duro fardo sobre esta terra; um bom livro, pelo contrário, é o sangue precioso da vida de um espírito superior, embalsamado e cuidadosamente guardado para uma vida após a vida”²⁸.

De modo semelhante ao que se dá em Bacon, em Milton os (bons) livros não são apenas elevados aos mais valiosos bens de cultura, eles são realmente santificados. Com isso, Milton ainda aumenta consideravelmente o valor humanista que faz da escrita e do livro símbolos positivos de cultura. Para ele, ressoa além disso um *páthos* reformador, que apresenta os livros (e não só a Bíblia!) como contestadores da autoridade das instituições. Em Milton, ainda de forma mais intensa que em Bacon, fica evidente que o *tópos* de Gadamer da escrita como “puro espírito” tem origem em um contexto histórico muito específico. Pois o próprio *tópos* integra uma luta política entre a cultura escrita do protestantismo e a cultura imagética do catolicismo. O livro, na era da imprensa, é transformado na arma mais extraordinária contra a instituição Igreja, e o discurso de Milton toma partido nesse processo político-religioso. Assim, contrapõe-se ao culto das imagens o culto aos livros, e com isso a escrita assume traços mágicos. Sob essas

27 “I know they are as lively, and as vigorously productive, as those fabulous Dragon’s teeth; and being sown up and down, may chance o spring up armed men.”, in idem, op. cit.

28 “who kills a Man kills a reasonable creature, God’s image; but he who destroys a good Book kills reason itself, kills the Image of God, as it were in the eye. Many a man lives a burden to the Earth; but a good Book is the precious life-blood of a master-spirit, embalmed and treasured up on purpose to a life beyond life.”, in idem, op. cit.

condições polêmicas, ela é muito mais que uma forma de notação; é equiparada à vida em estado elementar, quintessência e imortalidade misteriosas. Por isso, Milton denomina “assassinato” (*homicide*) a destruição de um livro. Quem atenta contra os livros “mata não apenas uma vida elementar, mas destrói aquela quintessência etérea, o hálito do espírito em si; ou seja, mata não só algo vivo, mas também algo imortal”²⁹.

3. O declínio das letras — Burton, Swift

Os autores protestantes ingleses da Renascença que se manifestaram aqui propagam o modelo da “letra viva”, que não desvincula a escrita da memória nem contrapõe a primeira à segunda, uma como antípoda da outra, mas pensa escrita e memória conjuntamente como notação estimulante do pensamento, como vestígio do espírito, como reservador de energia. Entretanto, já na Renascença havia também avaliações menos otimistas da escrita. Um texto em que se escreve a esperança de reconstituição com letras pequenas e a consciência de destruição e perda irreversível em letras garrafais é um ciclo de sonetos de Du Bellay com o título *Les Antiquitez de Rome* (1558). Nesse ciclo, dedicado ao rei francês com a advertência de se estar adentrando o legado da cultura romana, descreve-se com monotonia obsessiva o modo como a antiga grandeza de Roma decaiu até que ela se reduzisse a um monte de escombros³⁰. Depois de os restos dessa cultura haverem sido reduzidos a cinzas, os manes (as almas dos ancestrais) são evocados do passado na cerimônia nigromântica de evocação tripla, para lhes garantir fama póstuma (Soneto 1). Apenas um dos sonetos seguintes, que representam a queda de Roma em uma paisagem de escombros, trata da força de conservação da escrita que sobrevive a essa destruição (Soneto 5). Roma é descrita, nesse soneto, como ser vivo dotado de corpo e espírito, sendo que os dois componentes dessa personificação se direcionam para seu túmulo de forma irreversível. O que ainda resta para além desse fim são simplesmente os escritos

29 “[He] ends not the slaying of an elemental life, but strikes at that ethereal fifth essence, that breath of reason itself, slays an immortality rather than a life.”, in idem, op. cit.

30 “Que vous puissent les Dieux un jour donner tant d’heur, / De rebastir en France une telle grandeur / Que je la voudrais bien peindre en votre langage”. Joachim Du Bellay, *Les Antiquitez de Rome*. Trad. Helmut Knufmann. Freiburg, 1980, p. 12. (Schriften der Universitätsbibliothek Freiburg). Freiburg, 1980, p. 12. Quanto a isso, ver Barbara Vinken, “Die endlich begrabene Stadt. Du Bellays Antiquitez de Rome” [A cidade enfim sepultada. *Antiquitez de Rome* de Du Bellays], in Aleida Assmann e Anselm Haverkamp (orgs.), *Stimme, Figur* (Número especial da *DVS*), Stuttgart, 1994, pp. 36-46.

(*ses escripts*) e a fama (*son loz*). Porém ambos não garantem uma vida substancial após a morte, mas evocam, sim, um fantasma:

*Mais ses escripts, qui son loz le plus beau
Malgré le temps arrachant du tombeau,
Font son idole errer parmy le monde.*

Seus escritos, porém, que retiram da tumba
sua mais bela fama, malgrado o tempo,
fazem seu fantasma errar pelo mundo³¹.

Os filólogos da Renascença não apenas evocaram a força vital da letra, mas também descobriram seu caráter enganoso. Valla e Casaubon, com novos métodos filológicos, desvendaram como falsificações documentos de fundação e legados pretensamente arcaicos. Também os antiquários, que vieram em auxílio dos filólogos, concentraram-se cada vez menos na escrita como “puro vestígio espiritual” e cada vez mais na escrita em sua materialidade histórica. Já há em Shakespeare passagens céticas que contestam fortemente o conjunto de seus *topoi* sobre a fama. Em uma fala de Lucrécia, ele descreve com precisão como pode ser frágil a materialidade dos escritos e dos livros:

*(time's glory is)
To fill with worm-holes stately monuments,
To feed oblivion with decay of things,
To blot old books and alter their contents.*

(o interesse do tempo consiste em)
encher monumentos importantes de perfurações de vermes,
alimentar o esquecimento com a decadência das coisas,
manchar livros antigos e alterar seu conteúdo³².

Não há aqui nenhuma isenção milagrosa da escrita em face da ação destrutiva do tempo. Mas não se questiona somente a chance de duração material em geral, também se fala de uma deturpação e modificação constantes. Os fólhos marcados pelo estrago do tempo podem ser um símbolo da idade honrosa e, com isso, um símbolo da verdade tanto mais autêntica. Contudo, destrói-se a possibilidade de

associação entre antiguidade e verdade quando se fala claramente de mutabilidade dos conteúdos dos velhos livros, e *memory* rima com *forgery*.

Contra essas associações céticas escreveu um novo grupo profissional, que conferiu nova ênfase à convicção da escrita como garantia de duração e como dispositivo da memória humana. A credo horaciano *NON OMNIS MORIAR* bem como a proclamação *VERBA VOLANT — SCRIPTA MANET* voltam a figurar nos sinetes de profissionais das artes gráficas. Sob a indicação de que, quanto à tenacidade, os textos impressos lançam sombra sobre todos os demais vestígios culturais, impressores e editores articularam o orgulho de sua nova categoria profissional. Eles aplicaram imediatamente à propaganda de seus produtos o credo humanista de que a escrita e a impressão seriam suportes indispensáveis da tradição e, com isso, a viga mestra da cultura. No século XVII, por exemplo, o organizador de uma coletânea de dramas barrocos alemães escreveu o que segue:

Ao pensar que as pirâmides, colunas e estátuas de todas as matérias se destroem ao longo do tempo, por danos ou por causa da violência [...], e que cidades inteiras ruíram, afundaram ou foram cobertas por água, bem ao contrário se dá com escritos e livros, livres de tal decadência, pois o que surge ou desaparece em um país ou uma localidade se reencontra em muitos outros e incontáveis lugares, e portanto, todo ser humano sabe de tal coisa: nada há de mais confiável e imperecível que os livros, justamente³³.

Thomas Jefferson, que aplicou uma coleta histórica de fontes para as leis de Virgínia, diferenciou igualmente de forma muito clara a força conservadora da escrita (à mão) e da imprensa. Ele perguntou: “Quantas das obras preciosas da Antiguidade foram perdidas quando existiam apenas como manuscrito! Mas voltou-se a perder um que seja, desde que a arte da impressão de livros possibilitou a reprodução e a distribuição de cópias?”. Disso ele deduz que a reprodução e a divulgação democráticas são a melhor forma de asseguar para os textos: “O que foi perdido não se pode recuperar; salvemos, portanto, o que resta, não trancando ou colocando em cofres o que restou, pois isso impede a consulta e o uso do material pelo público e apenas o abandona à degradação pelo tempo, e sim por meio da reprodução de cópias em tal proporção que infortúnios em nada possam prejudicá-las”³⁴.

33 Jakob Ayer, *Dramen* [Dramas]. Org. por Adelbert von Keller. Vol. 1. Stuttgart, 1865, p. 4; apud Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt, 1963, p. 153.

34 Thomas Jefferson, Brief an George Wythe [Carta a G. W.]. Apud Elizabeth L. Eisenstein, *Die Druckerpresse. Kulturrevolution im frühen modernen Europa* [A imprensa escrita. Revolução cultural na Europa do início da modernidade]. Viena, Nova York, 1997, p. 74.

31 Du Bellay, *Les Antiquitez de Rome*, pp. 22-3.

32 William Shakespeare, *The Rape of Lucrece*, vv. 946 ss.

No prefácio a seu texto *The Anatomy of Melancholy* (1621), o médico enciclopedista Robert Burton observou a nova produção impressa sob a perspectiva de um leitor que de modo algum acolheu com tanto entusiasmo os novos livros, mas que viu ocorrer, com a reprodução exponencial do saber, também uma dispersão das opiniões: “Diariamente são publicados novos livros, cadernos, circulares, histórias, catálogos inteiros de volumes de todo tipo, novos *paradoxa*, opiniões, dissidências, doutrinas equivocadas, controvérsias em filosofia, religião etc. [...] E que catálogo de livros novos nossas Feiras de Frankfurt e nossas feiras locais produziram durante esse tempo todo!”³⁵.

Burton cita os humanistas Scaliger e Gesner, que acusam profusamente os descaminhos da nova era da imprensa. “Mesmo quem mal tem condições de tomar a pena entre os dedos precisa necessariamente escrever e ficar famoso!”. “Escrevem apenas para ocupar os impressores, ou simplesmente para mostrar que ainda estão vivos”. A corporação da imprensa fez da *fama* exclusiva um impulso universal de autoeternização. Aos olhos severos de Scaliger e sob a perspectiva satírica de Burton, os produtos *impressos* [*Druckerzeugnisse*], glorificados por Milton, vão tornar-se produtos *imprestáveis* [*Dreckerzeugnissen*]. Não apenas as bibliotecas e livrarias estão cheias de papel sujo, mas também os penicos e as latrinas. Não se escreve por saber e erudição, e sim por vaidade, ambição e báculice. O que vai ao papel por causa disso não passa de banalidade, lixo, toleima (*trifles, trash, nonsense*, p. 23).

Um século e meio depois da irrupção da era da imprensa, os que tinham orientação anglicana e eram fiéis ao rei não haviam perdido de modo algum sua confiança em que “vestígios textuais” pudessem preservar e renovar a vida passada. Shakespeare ainda prometera a seu amado no Soneto LV³⁶:

*Gainst death, and all-oblivious enmity
Shall you pace forth, your praise shall still find room
Even in the eyes of all posterity
That wear this world out to the ending doom.*

Indiferente a morte e a olvido hás de viver,
E encontrará guarida o teu louvor supremo
No olhar das gerações que se hão de suceder
Até que o mundo atinja o seu momento extremo.

35 Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*. Vol. 1. Org. por Holbrook Jackson. Londres, 1961, 3 vols., pp. 18, 24.

36 Cf. William Shakespeare, *Sonetos*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Hedra, 2008. (N. do T.)

A posteridade, no entanto, foi se transformando cada vez mais, deixando de ser garantia de perenidade para tornar-se em mais aguda ameaça de duração. Em uma era burguesa dominada pela economia e pela indústria alteraram-se não somente as condições da escrita literária, mas também as condições da fama. A dimensão em que se inscreveram os textos tornou-se cada vez menos a *longue durée* de fama e memória e cada vez mais o mercado literário com seus ritmos de conjuntura transitória. A indústria gráfica orientou-se conforme a demanda cambiante de um conjunto anônimo de leitores. Nesse meio, desmanchou no ar a perspectiva de um potencial “literal” de longa duração. A promessa de eternidade dos poetas imergiu em ciclos cada vez mais rápidos de inovação e envelhecimento. No prefácio de seus *Ensaio*s de 1625, Francis Bacon ainda tinha a expectativa de que seus textos (na versão latina) perdurassem pelo tempo que os livros continuassem a existir neste mundo³⁷. No prefácio ao *Conto de uma barrica* (*Tale of a Tub*, 1710) Jonathan Swift ainda esperava de seu livro que ele estivesse “destinado a viver ao menos tanto quanto a nossa língua” e desde que “nosso gosto não admita grandes alterações”³⁸.

Essa cautela permite chegar à conclusão de que existe uma consciência temporal modificada. Como a mudança que põe em risco o texto de Swift pode ter início amanhã mesmo, o texto em si já não oferece proteção alguma contra as intempéries do tempo, mas se torna a vidraça contra a qual elas batem diretamente. Como ele está exposto dessa maneira, precisa de retaguarda em uma série de paratextos como prefácios, justificativas, dedicatórias e epístolas. Um desses paratextos do “Conto da barrica” tem como título: “Carta de dedicatória a Sua Majestade Real, o Príncipe Posteridade”. Esse príncipe, depreende-se da epístola, ainda é criança e vive sob a guarda de um governador cruel. Esse tutor não é outro senão o pai Cronos — ou seja, o próprio tempo —, que surge paramentado com toda a pompa da emblemática barroca:

Rogo observar a grande e terrível *Força* que o *Preceptor* parece ter constantemente a seu lado. Tenha a bondade de notar o Comprimento e a Força, a Dureza e Agudeza das suas *Unhas* e *Dentes*: considere-lhe o *Hálito* pestilento e abominável. Inimigo da Vida e

37 Francis Bacon, *Essays. The Works*. Vol. VI. Org. por James Spedding, Robert Leslie Ellis e Douglas Denon Heath. Londres, 1874, p. 373. 14 vols.

38 “The Book seems calculated to live at least as long as our Language, and our Taste admit no great Alterations”. Swift, Jonathan, *A Tale of a Tub. Written for the Universal Improvement of Mankind* (1710). V. A. C. Guthkelch e D. Nichol Smith (orgs.). Oxford, 1958, p. 3. Ed. bras.: Jonathan Swift, “A história de um tonel”, in *Panfletos satíricos*. Trad. e introd. Leonardo Fróes. Rio de Janeiro, Topbooks, 1999, p. 68.

da Matéria, infeccioso e corruptor: e então reflita se é possível a quaisquer Papel e Tinta mortais desta geração opor uma resistência adequada³⁹.

Em Swift a velha oposição entre ação destruidora do tempo, de um lado, e pretensão de eternidade para a literatura, de outro, vê-se mediada pela posteridade, figurada como um jovem príncipe que, ao entrar na maioridade, deve substituir o tempo, seu terrível tutor até aqui. Com isso, Swift substitui a tradicional pretensão de eternidade para a literatura por um apelo à posteridade. "Reconhecemos na imortalidade uma deusa grande e poderosa", ele escreve, "mas é em vão que a ela oferecemos as nossas devoções e sacrifícios"⁴⁰. Isso quer dizer, em palavras menos mitológicas, que a duração do que está escrito não vai poder impor-se à revelia de um tempo mítico, mas somente mediante a aliança com uma comunidade póster de leitores. Embora as obras literárias, na expressão de Swift, sejam "suficientemente *leves* para flutuar na superfície por toda a eternidade"⁴¹, falta-lhes no entanto aquela faculdade da duração imanente. Elas são dependentes, portanto, de uma construção social, de um pacto suprageneracional que lhes dê suporte. Quem decide sobre a duração do texto não é sua força imanente, mas tão somente o voto da posteridade.

Até a maioridade do príncipe, no entanto, quem domina é o terrível governador Tempo, um déspota cruel e arbitrário, responsável pelo fato de que, quanto aos livros, "dos vários milhares produzidos por ano nessa renomada cidade, não há um só do qual se ouça falar antes da próxima revolução do Sol"⁴². Na multiplicação e distribuição dos livros, que no século XVII ainda se valorava como garantia de sua duração, vê-se agora a causa de sua decadência: "É bem verdade que, embora sejam vasto o seu Número e proporcionalmente numerosas as suas Produções, retiram-nas tão apressadamente de Cena que elas nos escapam à Memória e iludem a Vista"⁴³.

Aqui fica claro que Swift, com a imagem alegórica tradicional do tempo devorador, o *Tempus edax*, caricatura uma instituição muito moderna: a fuga-

39 Jonathan Swift, A história de um tonel, p. 97. Idem, *Tale*, p. 32: "I beseech You to observe that large and terrible *Scythe* which your *Governour* affects to bear continually about him. Be pleased to remark the Length and Strength, the Sharpness and Hardness of his *Nails* and *Teeth*: Consider his baneful abominable *Breath*, Enemy to Life and Matter, infectious and corrupting: And then reflect whether it be possible for any mortal Ink and Paper of this Generation to make a suitable Resistance".

40 Idem, A história de um tonel, pp. 98-9. (N. do T.)

41 Idem, op. cit., p. 97. (N. do T.)

42 Idem, *Tale*, p. 33; A história de um tonel, p. 97.

43 Idem, op. cit., p. 99.

cidade organizada do mercado editorial. Ele ainda tinha a esperança de coligir para o príncipe um sumário de novos lançamentos, mas depois de algumas horas já não pôde encontrar deles vestígio algum:

Entre Leitores e Livreiros, perguntei por eles, mas perguntei em vão, *sua Memória se perdera entre os Homens, o seu Lugar não era mais encontrado*; vítima de risos e escárnio, fui tido por *Caipira* e *Pedante*, sem nenhum Gosto e Refinamento, pouco versado no Curso dos Assuntos *correntes* e que nada sabia do que se havia passado nas melhores Companhias da Cidade e da Corte⁴⁴.

Swift atarracha ainda mais o torniquete de sua sátira. Ele se pergunta: "O que então foi feito daqueles imensos Fardos de Papel que hão de por força ter sido utilizados em tais Quantidades de Livros?"⁴⁵. A resposta diz que livros, tanto quanto pessoas, só chegam ao mundo por um caminho, embora partam de diversas maneiras. Suas reservas materiais desaparecem em diversos lugares, de maneira permanente e silenciosa: são consumidas em instituições públicas para desvalidos e queimadas em fornos; com elas se vedam as janelas dos bordéis e se remendam as capas de abajures.

A descrição do mercado livreiro por Swift deixa sarcasticamente claro que os vestígios de escrita, por si mesmos, não contêm força de resistência imanente para enfrentar a decadência e o esquecimento, mas dependem de acordos sociais para continuar existindo. A pretensão e a promessa de eternidade da escrita estavam fundamentadas em duas assunções básicas: primeiro, que a subsistência material dos textos estivesse assegurada e, segundo, sua legibilidade. Swift demonstra que as duas suposições já não são óbvias em meados do século XVIII. O alto teor de inovação que acompanha a produção econômica acelerada e a experiência de transformação histórica tornam cada vez mais improvável a sobrevivência de textos na memória cultural. Em lugar da erosão universal no tempo, da qual a escrita deveria estar eximida de maneira milagrosa, entra em cena a submissão de todo material escrito e impresso às regras da mudança histórica e à dialética de renovar e envelhecer, produção e descarte. Tudo que há

44 "I enquired after them among Readers and Booksellers, but I enquired in vain, the *Memorial of them was lost among Men, their Place was no more to be found*: and I was laughed to scorn, for a *Clown* and a *Pedant*, without all Taste and Refinement, little versed in the Course of present Affairs, and that knew nothing of what had pass'd in the best Companies of Court and Town". Swift, *Tale*, pp. 34-5; A história de um tonel, p. 99.

45 Idem, A história de um tonel, p. 100. (N. do T.)

de escrito, constata Emerson um século mais tarde, “vê-se lançado em um abismo inevitável que a criação do novo acaba impondo ao que envelhece”⁴⁶.

Swift ainda pôde assegurar-se de que o que ele escrevia era verdade naquele momento; ele só não podia arriscar prognósticos “sobre as reviravoltas que podem acontecer até que isso chegue às vistas de um leitor”. De maneira semelhante, o ensaísta Charles Lamb tomou consciência, um século mais tarde, do caráter efêmero da palavra escrita, quando ele, sob o título “Correspondência distante”, registrou por escrito suas experiências por meio da troca de cartas com um amigo na Austrália.

Demanda um grande esforço estabelecer e manter correspondência com um lugar tão distante. O mundo lasso das águas que há entre nós repousa opressivo sobre meu espírito. É difícil imaginar de que maneira os traços de minha escrita poderão vencer uma distância como essa. De algum modo é conveniente pensar que os próprios pensamentos podem superar distâncias como essas. Tenho a impressão de escrever para a posteridade⁴⁷.

Lamb também considera improvável que aquilo que é verdadeiro no instante da redação ainda seja verdadeiro quando atingir o destinatário; ao inverso, seria possível que uma invenção rasa ganhasse maturidade durante um caminho longo de viagem até tornar-se uma verdade plausível. Verdades têm não apenas seus tempos de meios valores, elas também mudam sua qualidade; nas palavras de Lamb: elas têm a tendência de se dessubstanciar [*to unessence herself*]⁴⁸. O ensaio de Lamb é uma inversão notável da concepção que Bacon tinha em relação às letras, que ele enalteceu como viajante heroico pelos mares dos tempos e às quais confiou a coletivização social de autores e leitores de séculos distantes. Em Lamb, as letras perderam por completo sua aura de armazenadoras de energia que pudessem ser reativadas rapidamente em outro local e em outro tempo. Enquanto Bacon salientava o efeito vinculativo dos caracteres, Lamb enfatizava seus efeitos distanciadores e “alienadores”.

46 Ralph Waldo Emerson, “Circles” (1841), in *Essays and Lectures*. Org. por Joel Porte. Nova York, 1983, p. 403.

47 Charles Lamb, “Distant Correspondents” (1823), in *The Essays of Elia*. Londres, 1894, pp. 142-8; o trecho citado está na p. 142.

48 Idem, op. cit., p. 143.

4. De textos a vestígios

A relação de uma época com seu passado repousa em grande parte sobre a relação dela com as mídias da memória cultural. Na época da Renascença ainda havia confiança na capacidade dos textos de conservar sem perdas uma parcela do espírito imortal do autor, parcela pequena, mas decisiva. Um leitor póster, caso se sentisse espiritualmente irmanado com o autor, poderia comunicar-se com ele em um espaço de simultaneidade proporcionado pela escrita, mesmo que separado por um grande intervalo de tempo. No século XVIII dilui-se a confiança nessa força conservadora ilimitada dos textos. Com isso, fica abruptamente obscurecido o espaço de simultaneidade fundado na escrita, aquela sincronização supra-histórica que coincide com o fenômeno “classicismo”⁴⁹. Com um tal obscurecimento, mesmo assim o passado não se torna pura e simplesmente uma terra estranha, para onde não se consegue um visto no passaporte. Pois reage-se à experiência da perda com novas experiências de proximidade e imediação. Além disso, lança-se uma ponte sobre o abismo do esquecimento em direção ao passado, mas as vigas dessa ponte não são mais os textos, e sim objetos remanescentes e vestígios.

William Wordsworth

No século XIX, já se havia perdido a confiança irrestrita na subsistência e força reprodutiva das letras. Se em face da invenção da imprensa livreira Bacon ainda tinha certeza sobre haver sido banido o medo de uma segunda Idade Média, o medo de uma perda da memória da humanidade (*the alarms about the loss of mankind's memory*), em torno de 1800 esse medo retornou com uma virulência até então desconhecida. Isso pode ser atestado por William Wordsworth, que, em sua autobiografia poética *Prelúdio* (1805/1850), dedicou o quinto livro aos livros que (de acordo com o subtítulo da obra) exerceram influência sobre “o desenvolvimento de seu espírito poético”. Esse capítulo sobre os livros é introduzido por uma reflexão e um sonho. A reflexão é dedicada à efemeridade do saber humano. Abandona-se a distinção entre documentos textuais duradouros, bidimensionais, e monumentos efêmeros, tridimensionais. Em Wordsworth, livros estão expostos ao mesmo destino de destruição pelo tempo; o privilégio de desprendimento do tempo é transferido para a natureza. A alma divina e o

49 Para mais detalhes sobre esse tema, cf. Aleida Assmann, *Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer* [Tempo e tradição. Estratégias culturais da duração]. Viena, 1998.

espírito imortal do ser humano encontram contrapartida na natureza intemporal, não na cultura, que depende do tempo e está embebida dele.

*Thou also, man! hast wrought,
For commerce of thy nature with itself,
Things worthy of unconquerable life;
And yet we feel — we cannot choose but feel —
That these must perish. [...]*

man

*As long as he shall be the child of earth,
Might almost "weep to have" what he may lose,
Nor be himself extinguished, but survive,
Abject, depressed, forlorn, disconsolate.*

Oh, homem! Também tu, para que
Tua natureza se houvesse consigo mesma,
Criaste coisas com pendor à imortalidade;
E agora sentimos — não há escolha, sentimos —
Que tais coisas perecerão. [...]

o homem

Enquanto for um filho desta terra
Vai prantejar por possuir o que pode perder,
Não por desaparecer ele mesmo, mas por sobreviver
Degradante, rebaixado, perdido, desconsolado⁵⁰.

Wordsworth retoma aqui uma expressão do Soneto 64 de Shakespeare⁵¹, cujos versos finais são:

*This thought is a death, which cannot choose
But weep to have that which it fears to lose.*

Pensá-lo é dor mortal — pois só nos cabe
O bem que nós tememos logo acabe.

Com essa citação, Wordsworth retoma o clima barroco de efemeridade, que por isso, no entanto, ainda não equivale ao clima de efemeridade romântico. Entre *mutabilitas* e historicismo há distinções sérias, perceptíveis de maneira nada

⁵⁰ William Wordsworth, *Prelúdio*, V, 18-28, 137.

⁵¹ Cf. William Shakespeare, *Sonetos*. Trad. Jorge Wanderley. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991, p. 158. (N. do T.)

irrelevante na valoração da escrita como *medium* da memória. Por volta de 1800, a escrita já não é mais um suporte de dados confiável; a historicidade e efemeridade da cultura humana não estão mais em questão para Wordsworth. A força do renascimento ele só atribui à natureza, que se recomporá — é o que ele supõe — de um jeito maravilhoso, mesmo após uma catástrofe cósmica. De maneira lenta, mas segura, a natureza, tomada por uma essência divina, saberá vencer e impor-se novamente como *living Presence*, ao passo que a cultura, as obras do espírito humano não têm qualquer perspectiva de uma renascença semelhante. Milton louvou a escrita como “destilado do espírito humano”; Gadamer, como vestígio do espírito. Wordsworth, ao contrário, acusa esse espírito de não dispor de *medium* algum que seja duradouro e congenial:

*Oh! why hath not the Mind
Some element to stamp her image on
In nature somewhat nearer to her own?
Why, gifted with such powers to send abroad
Her spirit, must it lodge in shrines so frail?*

Oh! Por que a mente não dispõe
De elemento que imprima sua imagem
Em natureza próxima à sua própria?
Por que, com tanto poder para enviar seu espírito
Ao longe, vê-se confinada em molde tão estreito?

A escrita em Wordsworth não é mais uma arma milagrosa contra a erosão do tempo, mas uma arca particularmente frágil. O sonho que segue a essa reflexão assume cores apocalípticas: um árabe foge com dois livros pelo deserto, os quais, na linguagem do sonho, são vistos como pedra e concha; a pedra simboliza o sólido saber dos números; a concha, a harmonia do canto épico. Ao enterrá-los, ele espera salvar os dois livros de uma enchente apocalíptica que se aproxima, um projeto impossível que faz do árabe um aventureiro quixotesco. O sonhador é obrigado a ver que o saber humano e a cultura humana não podem, sob qualquer circunstância, ser salvos para além do tempo e da destruição.

Thomas Carlyle

A clarividência de que textos não garantem nexos seguros entre passado, presente e futuro foi enfatizada de modo cada vez mais veemente, principalmente por historiadores que puseram em questão as convenções de representação dos textos, bem como a confiabilidade das fontes escritas. Em um

artigo sobre historiografia, de 1833, Thomas Carlyle manifestou essa nova consciência histórica:

Quanto ainda sabemos, afinal, sobre o assunto do qual já não se fala mais, que denominamos 'o passado' e que antigamente se designava 'presente' em alto e bom som? Sua manifestação escrita nos alcança em um estado notadamente precário: falsificada, assolada, dilacerada, perdida. O que vem até nós não passa de farrapo, um vestígio difícil de ler, quase impossível de decifração⁵².

O passado claro da tradição fundava-se sobre textos estáveis e legibilidade assegurada; essa tradição textual estabilizava-se por meio da canonização e do comentário. O passado obscuro da história, por outro lado, permanece estranho e inacessível. As imagens do passado propostas por Carlyle são as de um tecido denso, um agregado pluridimensional, um encadeamento de dados, um palimpsesto quase indecifrável⁵³. A história, para Carlyle, não se mede mais conforme o que se conservou, mas conforme o que se perdeu: "Precisamos tomar como ponto de partida o seguinte: de nossa história a parte mais importante perdeu-se irremediavelmente"⁵⁴. Em face das ruínas de Palmira, 80 anos antes o viajante Robert Wood já falara do enigmático silêncio da história (*this silence of history*)⁵⁵. Os vazios que os românticos ainda trataram de preencher com sua imaginação tornam-se para Carlyle constitutivos para o texto que denominamos história. O que normalmente se denomina história é o resultado de uma "compressão de dados" rigorosa, que não se deixa conduzir por consciência alguma, mas se deve ao arbítrio da decadência do tempo. O que chega da história até nós não é mais que um farrapo miserável (*a miserable defective shred*). Carlyle não lamenta essa redução radical da realidade passada ao farrapo deplorável; ele a celebra. Pois caso fosse possível armazenar todos os dados da história cultural, isso sig-

52 Thomas Carlyle, "On History again" (1833), in *Critical and Miscellaneous Essays in Five Volumes*. Vol. III. Londres, 1809: "Of the thing now gone silent, named Past, which was once Present, and loud enough, how much do we know? Our 'Letter of Instructions' comes to us in the saddest state; falsified, blotted out, torn, lost and but a shred of it in existence; this too so difficult to read or spell". Uma postura semelhante, que ficaria conhecida como "pírronismo histórico", já se verificava no século XVII. Sobre isso, ver Arnaldo Momigliano, *Wege in die Alte Welt* [Caminhos para o Mundo Antigo]. Berlim, 1991, p. 88.

53 Thomas Carlyle, "On History" (1830), in *Critical and Miscellaneous Essays in Five Volumes*. Vol. II. Londres, 1899, p. 86.

54 Idem, op. cit., p. 87.

55 Robert Wood, *The ruins of Palmyra* (1753), I, apud Peter Geimer, "Die Vergangenheit der Kunst. Strategien der Nachträglichkeit im 18. Jahrhundert" [O passado da arte. Estratégias da posteridade no século XVIII]. Tese de doutorado, Universidade de Marburg, 1997, p. 64.

nificaria para ele o fim da memória. Como é notório predominar na memória uma falta de espaço, o que nela ingressa precisa ser submetido a uma rigorosa redução. Decadência e esquecimento comprimem os dados da história. Essa compressão, no entanto, é benéfica à memória, pois sem ela não se poderia armazenar na memória mais que uma semana⁵⁶. Recordar e esquecer, prossegue Carlyle, "são, assim como o dia e a noite, tão dependentes um do outro como todas as demais oposições nesta nossa vida dualista tão estranha: esquecer é a face vazia em que a recordação pinta seus letreiros iluminados e o fundo escuro que torna legível essa escrita. Se só houvesse luz, seria tão impossível ler como na mais completa escuridão"⁵⁷.

A "graça do desaparecimento da informação" (Harald Weinrich) é o que vem tornar possíveis a recordação e a historiografia. Com isso anuncia-se uma mudança estrutural profunda da memória cultural: se no terreno da tradição a memória se determinava com base na inscrição e armazenamento, no âmbito da consciência histórica a memória só se determina a partir do apagamento, da destruição, da lacuna, do esquecimento. Com isso firmam-se novas prioridades, vai-se "dos textos aos vestígios" como mídias da memória cultural. Ao passo que antes, quando se tratava apenas de letras e textos, o único ponto de partida era a plena possibilidade de reativar uma informação passada; com os vestígios só se pode restituir um fragmento do sentido antigo. Assim, vestígios são signos duplos no sentido de que atrelam indissociavelmente a recordação ao esquecimento. É a clarividência quanto a esse esquecimento embutido nos vestígios que rompe a linha contínua da tradição — arrancando-a do passado, lançando-a por entre o presente, em direção ao futuro —, e é ela que torna estranho o passado.

Vestígios, em comparação com os textos, possibilitam um acesso completamente diverso ao passado porque incluem as articulações não verbais de uma cultura passada — as ruínas e os elementos remanescentes, os fragmentos e cacos —, bem como resquícios da tradição oral. "Antiquários modernos puderam desvendar o que historiadores antigos omitiram"⁵⁸. O historiador Jakob Burckhardt definiu seu projeto de uma história cultural com auxílio da oposição entre textos e vestígios. Como "textos" ele entendia mensagens codificadas e, nelas, as articulações de uma época, conscientes e tomadas em conjunto com todos os (auto)enganos tendenciosos ali envolvidos. Como "vestígios" ele entendia, diante disso, informações indiretas que documentam a memória não estili-

56 Carlyle, "On History again", p. 172.

57 Idem, op. cit., p. 173.

58 Arnaldo Momigliano, "Alte Geschichte und Antiquarische Forschung" [História antiga e pesquisa antiquária], in *Wege in die Alte Welt* [Rumos para o mundo antigo]. Berlim, 1991, pp. 85-6.

zada de uma época, memória não submetida a censura ou a desfiguração alguma. Bem no sentido de Marcel Proust, a busca de vestígios do historiador cultural concentra-se na memória involuntária de uma sociedade do passado. Para ele vestígios são mais valiosos que textos, pois atribui-se às testemunhas mudas e indiretas um grau mais elevado de veracidade e autenticidade, no caso de Burckhardt até mesmo o grau máximo de certeza: *primum gradum certitudinis*⁵⁹.

5. Escrita e vestígio

Com frequência utilizam-se os termos “escrita” e “vestígio” como sinônimos, mas de modo algum há equivalência de significado entre eles. Escrita é codificação da língua na forma de signos visuais. Essa definição não pode valer para vestígio. Vestígio deixa para trás tanto a referência linguística quanto o caráter signico da codificação. Contudo ele continua semioticamente legível como um signo indexical, a que não subjaz código algum⁶⁰. Em lugar do signo que representa, entra em cena a imediação de uma estampa ou impressão.

No conjunto de metáforas da recordação o conceito de vestígio desempenhou papel importante desde a Antiguidade. Acima, fizemos referência a Aristóteles; também Platão se manifestou detalhadamente sobre a questão, quando fez das placas de cera o modelo de memória e recordação. Ele escreveu:

Quando a cera que se tem na alma é profunda e abundante, branda e suficientemente amassada [...], saindo puras as impressões ali deixadas, bastante profundas e duradouras, os indivíduos com semelhante disposição aprendem facilmente e de tudo se recordam e sempre formam pensamentos verdadeiros, sem virem jamais a confundir as marcas de suas sensações⁶¹.

Se a “marca da alma, porém, é áspera ou suja” ou “úmida demais e dura demais”, as estampas são imprecisas e logo se tornam irreconhecíveis. Quem na cera de sua alma não tem cunhagens limpas das imagens originais, e por isso não

59 Jakob Burckhardt, *Die Kunst der Betrachtung. Aufsätze und Vorträge zur Bildenden Kunst* [A arte da contemplação. Artigos e conferências sobre artes plásticas]. Org. por Henning Ritter. Colônia, 1984, p. 175.

60 Charles Sanders Peirce define o signo indexical como “a sign which refers to the object that it denotes by virtue of being really affected by that object” [“um signo referente a um objeto que ele denota porque é realmente afetado por tal objeto”]. *Collected Papers*. Vol. 2. Org. por A. Burke. Cambridge, 1966, p. 248. 8 vols.

61 Platão, *Teeteto*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000068.pdf>>, p. 57. Acesso em: 5 jul., 2010.

pode lembrar-se de modo correto, ora, alguém assim não se limita a ver e ouvir mal, mas se confunde também em seus pensamentos.

No século XIX, rendeu-se tributo na psicologia experimental da memória ao conceito de vestígio. A metafísica platônica da anamnese foi substituída naquela altura por uma física do real. Partiu-se, assim, de que o “vestígio do real” pode “inscrever-se” tanto nos saís de prata da chapa fotográfica quanto na substância do cérebro. Com isso, vestígio tornou-se um conceito abrangente e generalizado para escrita e imagem e estendeu-se especialmente aos processos psicológicos e físicos nos quais não se verifica intervenção humana. Richard Semon desenvolveu o conceito de “engrama”, que foi assumido de forma produtiva pelo pesquisador da arte e da cultura Aby Warburg⁶². Em 1877, Karl Spamer definiu o vestígio como “a ação efetiva [*Einwirkung*] de uma força sobre um objeto inanimado” que fixa essa energia em si mesmo. Com isso, memória e vestígio tornam-se conceitos sinônimos. Spamer escreveu que se pode “falar de uma memória de toda matéria orgânica, sim, da matéria em geral, no sentido de que determinadas ações efetivas deixem nela vestígios mais ou menos duradouros. Mesmo a pedra conserva em si o vestígio do martelo que a atingiu”⁶³. De acordo com essa concepção, há materiais mais ou menos receptivos aos vestígios e à memória, tal como a placa de cera de Platão. Via de regra, os líquidos não são aptos a vestígios, por exemplo, porque neles as superfícies voltam a ficar lisas automaticamente e os orifícios se preenchem e fecham. Por isso a correnteza do Lete se tornou a principal metáfora do esquecimento. (Físicos dos dias de hoje nos asseguram, porém, haver sim líquidos aptos a vestígios e à memória, os assim chamados líquidos não newtonianos.)

Com o conceito de vestígio amplia-se para além dos textos o espectro das “inscrições” e estende-se às imagens fotográficas e às ações efetivas no objeto e por meio de objetos. O passo que leva dos textos aos vestígios e objetos remanescentes como testemunhas significantes do passado corresponde a um passo que leva da escrita como signo linguístico intencional ao vestígio como cunhagem material que, embora não seja concebido como signo, pode ser lido posteriormente como tal.

Vista em seu conjunto, a história da escrita percorreu quatro estágios decisivos, sem, porém, eliminar automaticamente os respectivos estágios anteriores. O primeiro estágio foi o da escrita iconográfica; dali seguiu-se para a escrita alfa-

62 Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie* [A. W. Uma biografia intelectual]. Frankfurt, 1981.

63 Karl Spamer, *Die Physiologie der Seele* [A fisiologia da alma]. Stuttgart, 1877, p. 86, apud Manfred Sommer, *Evidenz im Augenblick* [Evidência instantânea]. Frankfurt, 1987, pp. 149 ss.

bética, depois para a escrita analógica do vestígio e depois, uma vez mais, para a escrita digital. Na última fase de transição trata-se novamente de uma escrita com código, mesmo que minimalista, constituído apenas de dois elementos. Talvez se devesse falar aqui de uma “escrita estrutural”, já que ela se constitui de impulsos que não têm um caráter de signo nem representam nada por si mesmos. Diante da escrita iconográfica, a escrita alfabética já havia intensificado radicalmente o grau de abstração: com uma redução espetacular da quantidade de signos tornou-se possível representar cada uma das línguas naturais nesse *medium* e, com isso, superar a relação vinculativa anterior entre escrita e idioma. A escrita digital intensificou uma vez mais esse processo de abstração: ela reduziu ainda mais seus elementos e está em condições de codificar diversas mídias. Se a escrita alfabética era translinguística, a escrita digital é transmedial — com o mesmo código ela escreve imagens, sons, língua e escrita.

Como vimos, os eruditos da Renascença apreenderam a escrita como um *medium* energético. Será que esses autores, para os quais a noção de letra morta era tão distante, e os quais atribuíam tamanho peso às forças intrínsecas do que se escreveu, anteciparam de alguma forma a concepção da escrita elétrica? Uma semelhança reside com certeza em que, nas duas concepções, escrever não se reduz a acrescentar pós-escritos, mas aceita também a qualidade de uma escrita prévia, o que permite equiparar a escrita à prática da programação computacional. O vestígio textual não apenas acompanha o pensamento, ele também se antecipa a ele como um sinal, uma ativação, uma instrução.

A diferença torna-se prontamente perceptível, quando a gente se pergunta pela força memorativa das letras. A aliança entre escrita e memória, que os teóricos da Renascença tornaram tão forte, é desfeita pela escrita eletrônica. Isso significa que ela suspende seu papel servil e instrumental a serviço do espírito humano e, ao contrário, instrumentaliza o espírito humano. A relação hierárquica entre ser humano e técnica transformou-se profundamente desde a Renascença. A energia da escrita elétrica percorre seus próprios caminhos e não se submete mais à função comunicativa humana, que para a Renascença não entrava em questão. Na Renascença, apesar de todo o arroubo hiperbólico, a escrita permaneceu restrita a sua função instrumental, mediadora⁶⁴. Ela continuou sendo uma ferramenta do ser humano, uma ajuda para expandir seu espaço de pensamento e ação e concretizar suas ambições e esperanças supervaloradas.

64 É preciso destacar que os autores aqui mencionados defendem uma concepção humanista da escrita que se desenvolveu na Renascença, mas não predominava com plena exclusividade. Como concepção totalmente diversa cabe mencionar aqui os modelos cabalísticos de escrita, que carregam a letra com energia divina e com isso retiram-na da comunicação e do livre acesso humano.

Sobretudo, no entanto, ela preservou e possibilitou a comunicação interpessoal, para além dos abismos do esquecimento; em outras palavras: ela sempre funcionou como suporte da memória, bem no sentido do inventor de escritas Teuto, no mito platônico. Com a escrita elétrica, interrompeu-se essa referência da escrita ao corpo e à memória humanos. O que se escreveu por via elétrica só pode ser lido por via elétrica; o ser humano permanece como uma figura secundária desses acontecimentos, pois depende de que imagem e escrita sejam retraduzidos para as formas de codificação antropocêntricas. Com isso, a escrita elétrica desprende-se do cenário composto por Platão e hoje deixa vestígios com os quais nem Teuto nem Tamos poderiam sonhar.

A escrita digital, por força de sua “imaterialidade” ou energia eletrônica, é uma escrita corrente. Com isso ela perde as principais marcas que fizeram da escrita uma sugestiva metáfora da memória: em lugar do entalhamento que se fixava, surgiram cascatas de imagens e fluxos de informação que têm, no dizer de S. J. Schmidt, “propensão a uma serialidade que leva ao esquecimento”. E em lugar de dimensionamentos verticais de escritas que se superpõem e possibilitam estados de latência, surgiu a superfície cintilante, sem profundidade, fundo ou retaguarda. Na escrita digital as funções de armazenamento e apagamento estão extremamente próximas uma da outra, a distância entre elas é a de um apertado de botão. “O recordar valorativo”, escreve S. J. Schmidt, “o recordar que pressupõe uma fratura no contínuo da informação, torna-se improvável e perturbador”⁶⁵. É certo que esse recordar ainda existe, mas sob condições eletrônicas ele não consegue mais, como antes, espelhar-se metaforicamente no procedimento técnico da escrita. Nesse contexto, em todo caso, ele ainda é figurado negativamente como “fratura no contínuo da informação”.

6. Vestígios e lixo

O problema da tradição — e com ele o problema da memória cultural — torna-se muito mais complexo no momento em que não se trata mais de anotar e ler *contra* o esquecimento, mas de *incorporar* esse esquecimento como elemento constitutivo no processo de transmitir e legar coisas do passado. Quando se fala de deslocar o interesse *dos textos para os elementos remanescentes*, trata-se de uma mudança das mídias da memória de testemunhas “falantes” para testemunhas

65 Siegfried J. Schmidt, *Die Welten der Medien. Grundlagen und Perspektiven der Medienbeobachtung* [Os mundos da mídia. Fundamentos e perspectivas da observação dos meios de comunicação]. Braunschweig, Wiesbaden, 1996, p. 68.

“mudas”, com a preocupação de fazer que essas últimas voltem a se manifestar. Quanto ao deslocamento de interesse *dos elementos remanescentes para os vestígios*, trata-se de uma reconstrução do passado que se dá sobretudo a partir de testemunhos não endereçados à posteridade e não destinados a durar. Eles pretendem comunicar algo sobre o que a tradição geralmente cala: o dia a dia a que ninguém atenta. Aqui se delineia o caminho *dos vestígios ao lixo*⁶⁶: graças à sua “contemplação do insignificante”⁶⁷, o historiador da cultura e “detetive do passado” transforma lixo em informação. Este último passo caberá ilustrar com base em um romance de Thomas Pynchon; com isso pretende-se conduzir o problema da força memorativa das letras até o limiar da cultura de nosso tempo presente.

Na civilização ocidental o problema da memória cultural se aguça sob a pressão das novas mídias; ao mesmo tempo que ofertam uma capacidade de armazenamento inimaginável, permitem a circulação de informações em um ritmo sempre mais veloz. Redes de comunicação sempre mais densas integram socialmente mesmo as regiões mais distantes. O rádio e a televisão emitem suas programações via satélite por todo o planeta, ininterruptamente e em tempo real. A capacidade de armazenamento de suportes de dados e arquivos novos extrapola os limites de uma memória cultural. A enxurrada de imagens da televisão torna obsoleta a escrita enquanto principal *medium* da memória; novas tecnologias de armazenamento e informação baseiam-se em um novo tipo de escrita: a escrita digital, que em sua forma fluida nada mais tem a ver com o antigo gesto da inscrição. Essa escrita já não permite qualquer distinção precisa entre recordar e esquecer.

A situação de um regime total das mídias que gere a recordação e o esquecimento em um plano social amplo é tematizada pelo escritor norte-americano Thomas Pynchon em seu romance *O leilão do lote 49* [*The Crying of Lot 49*]. O romance propõe a seguinte pergunta: Ainda se encontram, em uma cultura que adensa sempre mais sua rede midiática, vestígios de uma vida não programada? A resposta é: sim, no lixo.

66 Michael Thompson, *Rubbish Theory. The Creation and Destructions of Value*. Oxford, 1979, apresentou uma teoria sobre o lixo, da perspectiva de um sociólogo. Uma revisão detalhada dessa obra encontra-se em Jonathan Culler, *Framing the Sign. Criticism and its Institutions*. Londres, 1988, pp. 168-82. Para uma história da sujeira, de uma perspectiva dos Estudos Literários, ver Christian Enzensberger, *Größerer Versuch über den Schmutz* [Ensaio maior sobre a sujeira]. Munique, 1968.

67 É este o título da obra de Roland Kany, *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usenerl, Warburg und Benjamin* [História, recordação e a contemplação do insignificante na obra de Usener, Warburg e Benjamin]. Tübingen, 1987. (Studien zur deutschen Literatur, 93.)

As mídias eletrônicas de massa intensificaram muito certas tendências que já se delineavam na cultura da mídia impressa. Entre elas está a dialética registrada por Swift entre inovação e obsolescência, produção e descarte de lixo. Swift, porém, não abandonou por completo a esperança de poder falar com os mortos para além do abismo do tempo e assegurar essa conversa por meio de um pacto com a posteridade⁶⁸. Na descrição que Thomas Pynchon faz de um mundo monitorado pelas mídias de massa, procura-se em vão por esperanças como essas. O sistema da cultura das mídias de massa e o sistema do estado totalitário, embora opostos, aproximam-se em um ponto: eles ameaçam a memória, ora pela limitação rígida das informações, ora por oferecê-las em uma enxurrada excessiva. No cenário do mundo totalitário desenhado por Orwell, é preciso vedar todas as fendas pelas quais se vislumbra o passado, mesmo as mais estreitas, porque esse olhar sempre possibilita uma revisão do presente absolutista. No mundo tal como organizado pelos meios de comunicação ocidentais, por sua vez, a memória desvincula-se por si mesma da produção e do consumo, em ciclos acelerados. Pynchon apresenta o mundo das mídias de massa como um mundo da amnésia organizada, no qual os meios de comunicação produzem o imaginário coletivo. Em face disso, a memória está vinculada a duas competências opostas: o senso pessoal de identidade e o senso de realidade. A protagonista do romance de Pynchon reúne com cuidado indicações e vestígios que revelam para ela, passo a passo, uma rede alternativa chamada W.A.S.T.E. (a palavra inglesa para “lixo”). Trata-se de uma contracultura inoficial, um mundo inédito, secreto e emudecido à margem dos canais de comunicação oficiais. Oedipa Maas descobre sua vocação heroica em ter que se lembrar, e isso em um mundo do esquecimento: “Querem que eu me lembre. Édipa encarou essa possibilidade [...]. Testou a ideia, estremecendo: querem que eu me lembre”⁶⁹.

Sua situação é comparável à de Winston Smith, que no romance *1984*, de George Orwell, põe-se em busca de um passado destruído. Caracteristicamente, tanto Oedipa quanto Winston se concentram sobre o lixo como suporte confiável de uma memória inoficial. Winston Smith encontra cá e lá uma tira de

68 Nietzsche definiu fama [*Ruhm*] como a “crença no pertencimento e na continuidade do que há de grandioso em todos os tempos”, como um “protesto contra a mudança dos gêneros e a transitoriedade”. *Unzeitgemäße Betrachtungen* [Considerações intempestivas]. Segunda parte: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben [Da utilidade e desvantagem da história para a vida], in *Sämtliche Werke* [Obras completas]. Vol. I, p. 260.

69 Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49*. Philadelphia, Nova York, 1965, p. 118. “She was meant to remember. She faced that possibility [...] She tested it, shivering: I am meant to remember”. Ed. bras.: Thomas Pynchon, *O Leilão do Lote 49*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

papel rasgado ou uma pecinha de lixo que por acaso escaparam aos assim chamados *memory holes*, ou seja, à maquinaria de destruição de vestígios. Oedipa Maas descobre uma peça de lixo que se torna para ela o emblema da memória como um todo. Trata-se do colchão de um marinheiro moribundo cujo “enchimento insaciável” de repente se torna para ela um tesouro precioso, “capaz de conservar os vestígios do suor de todos os pesadelos, dos transbordamentos incontrolláveis da bexiga, das poluições noturnas consumadas entre lágrimas vis, como se fosse a memória de um computador dos entes perdidos”⁷⁰.

Oedipa encontra os vestígios que procura não em objetos culturais remanescentes ou fragmentos de uma época passada, mas em restos e exalações corporais: ossos, suor, sêmen, sais químicos transformam o enchimento do velho colchão em um banco de dados *de tudo que se perdeu*. Na era de tecnologias de armazenagem e bancos de dados em franco crescimento, a protagonista de Pynchon inventa um sismógrafo, uma forma de registro, para o que não se pode firmar por não ser codificável: o efêmero irredutível. Essa descoberta é um momento de revelação, um momento breve de contato intenso com a realidade. O banco de dados, emblema da recordação, torna-se um emblema do esquecimento. Com o desaparecimento do colchão não haveria no mundo “qualquer outro vestígio” dessa vida: “o conjunto de todos os homens que sobre ele haviam dormido, quaisquer que tivessem sido suas vidas, deixaria verdadeiramente de existir, para sempre, quando o colchão se incendiasse. Édipa o olhou maravilhada. Como se só então houvesse descoberto o processo irreversível”⁷¹.

O “desejo de falar com o morto” é tão antigo quanto a própria humanidade. Teóricos mais recentes, no entanto, incitam-nos a reprimir tais desejos atávicos. Roland Barthes critica uma forma de leitura que quer “a qualquer preço fazer falar o morto”, e Michel Foucault defende-se contra a “tradição histórico-transcendental do século XIX”, a qual parte “da sobrevivência da obra, de sua existência para além da morte, de seu excedente enigmático”⁷². O problema se apresenta de outra forma quando se leva em conta a própria materialidade das mídias da memória, bem como as expectativas, esperanças e resignações culturais

70 Idem, op. cit., p. 126: “that could keep vestiges of every nightmare sweat, helpless overflowing bladder, viciously, tearfully consummated wet dream, like the memory bank to a computer of the lost”.

71 Idem, op. cit., p. 128: “The set of all men who had slept on it, whatever their lives had been, would truly cease to be, forever, when the mattress burned. She started at it in wonder. It was as if she had just discovered the irreversible process”.

72 Roland Barthes, *Kritik und Wahrheit* [Crítica e verdade]. Frankfurt, 1967, p. 71; Michel Foucault, “Was ist ein Autor?” [Que é um autor?], in *Schriften zur Literatur*. Munique, 1974, pp. 14, 15.

que qualquer época vincula a essas mídias, mesmo que de outra maneira. Nossa visada histórica conduziu-nos da escrita aos vestígios e em seguida ao lixo. Essa visão de conjunto pretendeu demarcar importantes deslocamentos dos centros de atenção, sem no entanto suscitar a impressão enganosa de um “desenvolvimento” linear. As diversas mídias da memória não se sucedem, simplesmente, substituindo-se umas às outras. Elas subsistem umas ao lado das outras e equivalem a formas diversas de continuidade e descontinuidade na memória cultural. A referência ao passado não se dá de forma única, em momento algum; mais que isso, chega-se a uma estrutura sempre mais complexa de superposições e entrecruzamentos entre diferentes planos da memória: o plano dos textos, dos objetos remanescentes, dos vestígios e do lixo.

Contudo, as mídias da memória não são o único fator determinante nesse processo, mas também as diferentes hermenêuticas que se desenvolveram com elas. Podemos falar aqui de trilhas que abrem acessos a diversos passados. Eis aqui a trilha dos textos clássicos, sobre os quais se assegura terem sido conservados na materialidade perene das letras e que são lidos em uníssono, rumo a uma simultaneidade transistórica. Nessa trilha, aberta pelos humanistas da Renascença, um filósofo de nossa época ainda consegue mover-se. Logo ali, há a trilha da historiografia crítica, que ordena em sequência os textos e objetos remanescentes e os lê sob a consciência de uma distância temporal crescente. Mais adiante, a trilha da imaginação histórica, que “reaviva” os objetos remanescentes em reconstruções poéticas. E aqui está a trilha da tecnologia eletrônica da informação, que possibilita técnicas de registro sempre mais simples e completas e ao mesmo tempo aguça a percepção diante do que não se pode armazenar, diante do que se perdeu para sempre.

Em síntese pode-se apreender dessa história, caso se trate mesmo de uma, que cresceu a consciência ante as imbricadas ações de recordar e esquecer. A situação da memória cultural na era das mídias digitais parece estar marcada pelo fato de que se borra cada vez mais a linha clara que antes separava a recordação e o esquecimento. Com isso a estrutura da memória cultural se aproximaria do inconsciente, no qual aquela distinção clara também não existe, como bem se sabe. Esse estado foi antecipado por Joyce, que encenou a indiferença entre recordar e esquecer em seu universo de produtividade linguística inconsciente, preferentemente por meio de lapsos linguísticos, jogos de linguagem e piadas linguísticas. Foi ele também que nos lembrou de que a palavra para letra, *letter*, tem um parente muito próximo, a saber: lixo, *litter*.

III

*Imagem**

A fotografia do ser desaparecido
toca-me como a luz de uma estrela.

(Roland Barthes, *A câmara clara*)

Não é verdade? É como uma maldição
esse tipo de lembrança, essa permanência de imagens
que deformam o olhar sobre o hoje e o agora.

(Jürgen Becker, *O resto que faz falta*)

Tenhamos presente uma vez mais os principais argumentos no contexto da discussão sobre o debate renascentista acerca das qualidades da imagem e da escrita como meios de armazenamento. Bacon não admitia nas imagens a capacidade de conservar os originais de maneira estável, tampouco a de reproduzi-los de modo fiel. Ele considerava que escrita e imagem se relacionavam com o tempo de maneiras diversas. Obras iconográficas eram consideradas de natureza material e situadas em um tempo destruidor; a escrita era considerada imaterial e se situava em um tempo generativo, ou mesmo fora do tempo. Ademais, imagens bidimensionais e tridimensionais eram vistas como retratos [*Abbilder*] de uma imagem primordial [*Urbild*]. Elas marcaram desde o início uma distância ôntica que se ampliava ainda mais pela erosão material das imagens no tempo. O que acontecia com a escrita era bem diferente: era concebida como emanção do espírito e como meio de reativação espiritual. Não se tratou aqui, como na imagem, de uma “excarção” única e irreversível, mas de chances de reencarnação aleatoriamente repetíveis, segundo demonstrou a difundida metáfora da escrita como semente. Nesse debate espelha-se tanto o debate virulento das artes na Renascença (*paragone*) quanto um conflito político-confessional entre partidos que apostavam na escrita ou na imagem como *medium* cultural de massas mais importante. Os que denegriam as imagens em face da escrita tinham em vista determinadas metas de política cultural. A posição de Bacon estava fundada na filosofia e na ciência; seu elogio da escrita correspondia a uma refutação das imagens; ademais, ele as combatia como ratificadoras de uma mentalidade arcaicamente antropomórfica. A posição de Milton era fundada na teologia; para ele a democratização do espírito ocorria pelo

* Tradução de Paulo Soerhe.

medium da escrita, as imagens não continham um potencial esclarecedor comparável ao da escrita e por isso podiam, nas mãos da igreja católica, ser facilmente empregadas para influenciar a massa.

Foram qualidades como legibilidade e transparência, portanto, que fizeram da escrita, na opinião de determinados teóricos da Renascença, o melhor *medium* da memória. Com a preferência pela escrita privilegiou-se de maneira inequívoca a função cognitiva da memória. Essa opção em favor da escrita tornou-se, no sentido da palavra, um fator histórico decisivo na cultura ocidental e ingressou de maneira imediata na definição do que se denominou "história". Ranke, por exemplo, em sua *História mundial*, considera que a história só tem início "quando os monumentos se tornam compreensíveis e há anotações escritas confiáveis"¹. Desde então esse posicionamento se alterou radicalmente. Historiadores contemporâneos viram aqui um ponto falho e descobriram as imagens como fontes históricas. Reinhart Koselleck investiga os monumentos e ritos do culto político aos mortos e o aburguesamento da imagem dos cavaleiros medievais. Pierre Nora deseja para si "as vias de um novo tipo de história, cuja atenção se volte ao simbólico e ao mundo imaginário"². Também a *oral history*, a seu modo, tomou parte na reabilitação das imagens. Lutz Niethammer vê nelas a matéria-prima original para lembranças, matéria ainda intocada e, por isso, algo como o núcleo duro da memória:

Rotinas e estados passados que, de tão importantes, permaneceram na memória via de regra são recordados de maneira claramente imagética. Por isso é comum poderem ser narrados em minúcias a um ouvinte interessado que com sua demanda os tira da irrelevância do cotidiano e quiçá facilita sua reconstrução por meio de suspensões. A isso também podem associar-se até mesmo histórias; essas descrições não têm em si mesmas, no entanto, uma estrutura narrativa e não tendem a uma manifestação de sentido³.

- 1 Leopold von Ranke, *Weltgeschichte*. 2ª ed. Parte I. Leipzig, 1881. Prefácio IV.
- 2 Reinhart Koselleck e Michael Jeismann (orgs.), *Der politische Totenkult* [O culto político dos mortos]. Munique, 1994; Arthur E. Imhoff, *Geschichte sehen* [Ver a história]. Munique, 1991; idem, *Im Bildersaal der Geschichte* [Na galeria de quadros da história]. Munique, 1991; Pierre Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis* [Entre história e memória]. Org. por Ulrich Raulff. Berlim, 1990, p. 9. Cf., sobre isso, meu artigo: "Im Zwischenraum zwischen Geschichte und Gedächtnis: Bemerkungen zu Pierre Noras 'Lieux de mémoire'", in Etienne François (org.), *Lieux de mémoire, Erinnerungsorte. D'un modèle français à un projet allemand*. (Les Travaux du Centre Marc Bloch, Cahier 6). Berlim, 1996, pp. 19-27.
- 3 Lutz Niethammer, "Fragen — Antworten — Fragen", in Lutz Niethammer e Alexander von Plato (orgs.), *Wir kriegen jetzt andere Zeiten. Auf der Suche nach der Erfahrung des Volkes in nachfaschistischen Ländern. Lebensgeschichte und Sozialkultur im Ruhrgebiet 1930-1960* ["Agora são outros tempos". Em busca da experiência do povo em países pós-

Já no tempo de Ranke havia movimentos opostos. Sob o signo da história cultural integral começou-se a desconfiar da tradição escrita e descobrir novos acessos ao passado por meio de imagens e monumentos. O predicado da condição imediata que se havia atribuído à escrita em relação às imagens foi reclamado para as imagens por pesquisadores como Jakob Burckhardt e Aby Warburg. Essa condição imediata, no entanto, não está mais associada à transparência, como era o caso com a escrita; para a imagem e símbolo aplica-se muito mais a intransparência, a ambivalência irredutível. Se a escrita havia sido interpretada como emanção do espírito, entendeu-se a imagem, então, como manifestação de um afeto ou do inconsciente. A *vis* das imagens, que remonta a seu potencial afecional incontável, faz desse *medium* da memória, para quem se distancia dos textos como testemunhos desfiguradores, o suporte privilegiado do inconsciente cultural. Enquanto a tradição transmitida pelos textos era clara como a luz do dia, aquela transmitida por imagens e vestígios era obscura e enigmática. Ao contrário dos textos, imagens são mudas e sobredeterminadas; elas podem fechar-se em si ou ser mais eloquentes que qualquer texto. A incomensurabilidade dos dois *media*, que sob uma intraduzibilidade recíproca se caracteriza, não obstante, por estar vinculada à pretensão inalterada de uma tradução recíproca, tem seu substrato fisiológico em um lado do cérebro ligado ao processamento da linguagem e um lado ligado ao processamento de imagens. É bastante relevante que essa estrutura da medialidade dupla e da intermedialidade seja também responsável pela complexidade e produtividade tanto da memória individual como da memória cultural, que se move constantemente entre camadas da consciência e do inconsciente.

Imagens surgem na memória sobretudo em regiões não alcançadas pelo processamento verbal. Isso vale principalmente para experiências traumáticas e pré-conscientes. Quando o médico e pintor Carl Gustav Carus (1789-1869) escreveu suas memórias, chamou-lhe atenção, por exemplo, que "dos tempos remotos só haviam restado imagens isoladas", de onde ele concluiu "que as recordações mais remotas jamais farão vir à luz do dia um pensamento, mas tão somente uma ou outra noção de sentido que, à maneira de um daguerreótipo, se tenha impregnado de modo particularmente firme"⁴. Também nessa formulação se evidencia, mais uma vez, quão intimamente a descrição da memória está vinculada à tecnologia

fascistas. Biografia e cultura social na região do Ruhr de 1930 a 1960]. Vol. 3. Berlim, Bonn, 1985, p. 405.

- 4 Carl Gustav Carus, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten* [Memórias biográficas e peculiaridades reflexivas]. Vol. I. Leipzig, 1865/1866, p. 13. Quanto a isso, ver Anton Phillip Knittel, "Bilder-Bücher der Erinnerung. 'Jugenderinnerungen eines alten Mannes' im Kontext ihrer Zeit" [Livros ilustrados da recordação. "Recordações da juventude de um

da mídia. Pois, assim como a escrita, também a imagem é, a um só tempo, metáfora e *medium* da memória. As impressões firmadas de maneira “daguerreotípica” referem-se tanto às imagens mentais como às fotografias de tempos remotos, que sustentam de fora as recordações.

Pouco antes da invenção da fotografia, De Quincey falou do palimpsesto do cérebro humano em que as imagens da experiência de uma vida vivida se depositam camada a camada e depois, de súbito, com a química dos restauradores, voltam a tornar-se legíveis. A visão de De Quincey, descrita como milagre, transformou-se com a fotografia em uma técnica cotidiana, que da mesma maneira, como lembrou Roland Barthes, deve-se à química. A química da fotoemulsão realiza um milagre que consiste em materializar a luz emitida por objetos. E como De Quincey falou sobre vestígios imagéticos já desaparecidos que ressuscitam na hora da morte, da febre ou do transe causado pelo ópio, também Barthes fala da fotografia como uma ressurreição dos mortos. A fotografia, no entanto, funciona não apenas como analogia da recordação, ela também se torna o *medium* mais importante da recordação, pois é considerada o indício mais seguro de um passado que não existe mais, como estampa [*Abdruck*] remanescente de um momento passado. A fotografia preserva desse momento do passado um vestígio do real com que o presente está ligado por contiguidade, por contato: “A fotografia é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm atingir-me, a mim, que estou aqui”⁵. É nisto que a fotografia supera todos os demais *media* da memória: por seu caráter indexador ela proporciona uma comprovação (justamente criminológica) da existência de determinado passado. Esse auxílio à recordação pode ter contornos de granulação fina e foco excelente, mas não fala. Eis por que a memória das fotografias, excelente e inesgotável, assume vida própria como recordação fantasmagórica, tão logo se suspenda o texto narrativo e comunicativo que as emoldura. Só esse texto logra retraduzir as imagens externas da memória em recordação viva.

1. *Imagines agentes*

Desde a Antiguidade as imagens, e como elas a escrita, estão vinculadas à memória. Se Platão se expressou sobre o nexo entre memória e escrita, a arte

velho” no contexto de seu tempo], in *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften* 42 (1996, 4), pp. 545-60.

5 Roland Barthes, *A Câmara Clara — Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 121.

mnemônica romana reforçou o nexo entre memória e imagem. Essa arte, que foi considerada um subsistema da retórica, desenvolveu uma escrita visual para a memória. Ao contrário da escrita alfabética, ela é puramente ideográfica; em vez de letras, é constituída de *imagines*, que se inscrevem em lugares determinados e concebidos de maneira concreta (*loci*). A escrita imagética da memória foi concebida segundo o modelo da escrita alfabética como uma alternativa a ela. Cícero esclareceu que com *imagines* da mnemotécnica se escreve sobre os *loci* “justamente como com letras sobre cera”, e também o desconhecido mestre da arte mnemônica romana, cuja obra é conhecida sob o título *Ad Herennium*, equiparou explicitamente os dois atos da memorização, decorar e evocar, com escrever e ler⁶.

Após a decadência histórica dos hieróglifos egípcios, a escrita iconográfica foi redescoberta pelos inventores da mnemotécnica retórica. Com isso, “psicologizaram” essa escrita de imagens, na medida em que a escreveram não apenas em pedra e papiro, mas diretamente na memória. E psicologizaram os signos iconográficos também, na medida em que se concentraram sobre as imagens que afetam a imaginação de maneira especial e que detêm por isso uma força especial de cunhar impressões. Suas imagens seguem uma outra lógica representacional que não a da escrita. A distinção decisiva não se denomina aqui arbitrária ou motivada, ou ainda: semelhante ou dessemelhante, mas impressionante ou pálida. Na mnemotécnica antiga há para isso o conceito de *imagines agentes*. São imagens de grande efeito que, por sua força impressiva, são inesquecíveis e por isso podem ser utilizadas como suporte memorativo para conceitos mais pálidos. Nesse sentido o afeto [*Affect*] é mencionado na mnemotécnica romana como o principal apoio das recordações:

Quando vemos em nosso cotidiano coisas triviais, comuns, banais, geralmente falhamos em nos lembrar delas, porque a mente não é estimulada por algo novo ou excepcional. Mas, se vemos ou ouvimos algo indigno, desonroso, incomum, grande, inacreditável ou ridículo, disso conseguimos nos lembrar por muito tempo. [...] Devemos, então, criar imagens capazes de permanecer por mais tempo na memória. E conseguiremos isso se estabelecermos semelhanças as mais impressionantes possíveis; se não criarmos imagens inexpressivas ou vagas, mas ativas (*si non mutas ac vagas sed aliquid agentes imagines ponemus*); se atribuirmos a elas uma beleza excepcional ou uma feiura singular; se enfeitarmos algumas, por exemplo, com coroas ou mantos púrpura, para que a semelhança se torne mais nítida para nós; ou se de algum modo as desfigu-

6 Marcus Tullius Cicero. *Über den Redner. De Oratore*. Trad. e org. W. Maerklin. Stuttgart, 1976, p. 433.

ramos, como, por exemplo, ao introduzir alguém manchado de sangue, enlameado ou sujo de tinta vermelha, de modo que sua forma seja mais impressionante⁷.

Os hieróglifos da memória da mnemotécnica romana, que causam impressão surreal, concretizam o “veneno” por meio de um cálice ou substituem uma “testemunha” (*testis*) com base na assonância fônica por “testículo de carneiro” (*testes*); eles se aproximam muito dos hieróglifos oníricos e sua sintaxe, mas empregam, ambos, os procedimentos da substituição, deformação e desfiguração para fins de aumento da intensidade. Esses procedimentos, que no sonho se devem ao desvio da censura da consciência em vigília, servem na mnemotécnica ao aumento da impressão e, com isso, à cunhagem dos signos. Para a mnemotécnica romana, o que distingue as *imagines agentes* (“ativas” ou “eficientes”) em relação à escrita não é a naturalidade (ou condição imediata) que mais tarde se atribuiu aos hieróglifos, mas sua força memorativa imanente. Diversamente do que no inconsciente freudiano, não apenas se desencadeou esse poder de afecção das imagens, ele também foi rigorosamente instrumentalizado. O testículo de carneiro, que deve representar na memória a testemunha presente no tribunal, é na verdade uma imagem inconveniente e por isso inesquecível. Ela é empregada para criar, por meio de uma assonância fônica, uma ponte mnemônica que conduza ao conceito meta. Com isso, porém, o teor de afeto excedente inscrito nas imagens volta a ser neutralizado de imediato, a multiplicidade incontrolada das associações é rapidamente bloqueada. As imagens não “agem” com base em sua força explosiva de sugestão, mas tão somente no âmbito de sua função unitiva e apoiadora da memória. Se houvesse espaço para a própria significação periférica das *imagines agentes* e sua riqueza associativa, muito em breve a arte da memória teria se tornado uma viagem psicodélica, um sonho ou um texto de James Joyce. Em outras palavras: na arte da memória romana, a *ars* se serve da *vis*, mas de modo que a *ars* tenha domínio sobre a *vis*⁸.

Na retórica moderna as *imagines agentes* ainda desempenham um papel. O romântico inglês Thomas de Quincey, por exemplo, definiu a retórica como uma “arte do aumento” que “com auxílio de pensamentos diversos e envolventes fortalecem certos aspectos de uma verdade que em si mesma não está apoiada

por quaisquer sentimentos espontâneos e que por isso fica muito dependente de recursos auxiliares artificiais” (*the art of aggrandizing [...] by means of various and striking thoughts, some aspect of truth which of itself is supported by no spontaneous feelings, and therefore rests upon artificial aids*)⁹. Em tempos de um ameaçador esgotamento da sensibilidade ele entendeu também o estilo nesse sentido, como meio artificial de estimulação e, desse modo, como compensação para a perda de sensibilidade. Para De Quincey, o estilo cumpria a tarefa de “regenerar a força impressiva de um objeto que se tornou pálido para a percepção” (*to regenerate the normal power and impressiveness of a subject which has become dormant to the sensibilities*)¹⁰. Também Baudelaire, leitor entusiasmado de De Quincey, veio confirmar que houve alterações na disposição perceptiva do ser humano na modernidade, pelas mudanças técnicas e decorrente aceleração do tempo. Ele definiu a modernidade como uma nova relação com o tempo: como “o transitório, o efêmero, o contingente”, como “a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”¹¹. A mnemotécnica retórica filtrava o tempo e fazia do espaço a dimensão central da recordação. Baudelaire perguntou sobre como se alteram, sob a pressão do tempo e a impressão das imagens técnicas e modernas da fotografia, a percepção e a memória. Ele descobriu formas de uma nova mnemotécnica, uma nova interação entre memória e imaginação. A *vis* que atua nas imagens torna-se em Baudelaire aquela força da memória que perdura no fluxo do tempo fugidio. Em um ensaio sobre Constantin Guys, que ele designou como “pintor da vida moderna”, Baudelaire desenvolveu sua concepção de uma mnemotécnica moderna. Constantin Guys pinta “[...] com uma energia instintiva os pontos culminantes ou luminosos de um objeto [...] com um exagero útil para a memória humana; e a imaginação do espectador submete-se, por sua vez, a essa mnemônica tão despótica [...]”¹². Esse olhar retrospectivo sobre a concepção de imagem da mnemotécnica antiga demonstra como os aspectos da arte e da força, da *ars* e da *vis*, podem atuar em conjunto na memória.

7 *Rethorica Ad Herenium*, III, XXII. Org. por Theodor Nüßlein. Zurique, 1994, pp. 174-7; cf. Frances A. Yates, *The Art of Memory*. Londres, 1992, pp. 25-6. Ed. bras. *A arte da memória*. Trad. Flavia Banher. Campinas, Editora da Unicamp, 2007, pp. 26-7.

8 No capítulo sobre o corpo como *medium* da memória retornaremos com maiores detalhes à questão do potencial de afecção das imagens, porque os afetos envolvidos sempre estão fundamentados de maneira somática.

9 *Collected Writings of Thomas de Quincey*. Org. por David Masson. Vol. 10. Edimburgo, 1889-1890. 14 vols., p. 92.

10 Idem, op. cit., pp. 260-1.

11 Charles Baudelaire, “O pintor da vida moderna”, in *A modernidade de Baudelaire*. Textos inéditos selecionados por Teixeira Coelho. Trad. Suely Cassal. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988, p. 174.

12 Idem, op. cit., p. 178.

2. Símbolos e arquétipos

Para além das linhas tradicionais da mnemotécnica chegamos ao conceito de símbolo que está no centro de uma teoria energética da cultura no século XIX e início do XX. Com isso damos ao mesmo tempo um passo que vai da constituição psíquica da memória individual à noção de uma memória transindividual, que tem suas raízes na pré-história. Recorremos aqui, uma vez mais, às palavras do arqueólogo Johann Jakob Bachofen, que ele firmou em carta biográfica a seu professor Savigny. O historiador do direito, que estudou testemunhos de culturas antigas à procura de vestígios de uma camada psíquica arcaica, deparou-se aí com o símbolo no contexto da cultura mortuária, ou seja, em um lugar da cultura onde, no âmbito de ação “do sagrado, do inamovível e do imutável”, o costume fixara as formas e as tornara tabu.

O símbolo tomou forma nas sepulturas, ao menos durou por mais tempo. O que se pensa junto à sepultura, o que lá se sente ou aquilo por que se reza em silêncio, disso tudo palavra alguma dá conta, e apenas o símbolo que repousa sobre a seriedade imutável pode sugerir. [...] Que os romanos tenham afastado os símbolos de sua vida jurídica revela como estes são jovens em face da cultura milenar no oriente¹³.

Onde não se puderam mais reconstruir as linhas da tradição foi necessário que entrasse em ação a fantasia. Lembramos uma vez mais, aqui, a distinção estabelecida anteriormente entre escrita e vestígio e sua conformação na descrição, feita por Bachofen, do curto caminho da intuição e do longo caminho do entendimento:

Para cada conhecimento há dois caminhos: aquele mais longo, mais lento e mais exigente, da combinação racional, e o mais breve, que se percorre com a força e a rapidez da eletricidade, o caminho da fantasia que se estimula com o olhar e o contato imediato com elementos remanescentes antigos, e que apreende de um golpe só o que há de verdadeiro, sem elementos intermediários” (p. 31).

A esses dois caminhos estão vinculados dois modelos da tradição e dois *media* da memória: a anamnese imediata, que atua na *contiguidade das imagens*, e a tradição mediata, que repousa sobre a *continuidade dos textos*. Quanto mais fraca se torna uma forma da tradição, tanto mais a outra pode ganhar importância.

13 Johann Jakob Bachofen, “Lebensrückschau” [“Retrospectiva biográfica”], in H. G. Kippenberg (org.), *Mutterrecht und Urreligion* [Direito materno e religião primordial]. Stuttgart, 1984, p. 11.

A força memorativa imanente das imagens também está no centro das pesquisas de Aby Warburg e do círculo que se criou a sua volta. Com sua premissa de um “intrincamento indissolúvel da imagem na malha da cultura como um todo”, essa corrente de pesquisa distanciou-se da área acadêmica e científica das artes, que concomitantemente se estabelecia¹⁴. Aby Warburg não fez como a maior parte de seus colegas e preferiu não tomar como ponto de partida a existência óbvia de imagens, mas perguntou-se por suas condições de surgimento e transmissão. Com amigos e colaboradores intelectualmente próximos, trabalhou em uma teoria da imagem que deveria iluminar sobretudo o problema da imagem como *medium* da memória. O projeto de Warburg de uma história europeia da memória imagética deveria iluminar sobretudo “a face psicológica do problema cultural da Renascença”¹⁵. O renascimento da Antiguidade na Renascença, segundo ele, não foi assegurado pelos textos, mas sim pelas imagens. Warburg preferia explicar o reviver da Antiguidade por uma necessidade anímica a explicá-lo como decorrência de uma vontade formativa consciente da Renascença e da retomada de modelos clássico-normativos. Para esse fim, exigiu distanciar-se das formas de empatia subjetiva consciente e “descer às profundezas do intrincamento instintivo do espírito humano com a matéria disposta em diversas camadas. Só lá é que se vislumbra a oficina de cunhagem na qual se produzem as moedas com valores de expressão do entusiasmo pagão que originou a vivência orgiástica primordial: o *thiasos* dionisiaco”¹⁶. Warburg constatou que os artistas da Renascença se serviam de fórmulas imagéticas sempre que pretendiam intensificar o teor de mobilidade e a força expressiva de suas imagens. Essa observação motivou-o a uma análise exata do teor expressivo de antigas fórmulas imagéticas na arte da Era Moderna. Imagens ele entendia como gestos fluidos que logravam não apenas fixar o potencial de afecção das ações violentas ou culturais que lhes eram subjacentes, mas também desencadeá-las uma vez mais.

Para Warburg imagens são os *media* paradigmáticos da memória. Ele mesmo falava de “fórmulas patéticas” e remetia-se com isso a determinadas fórmulas recorrentes, tais como a da figura em movimento da ninfa encoberta pelo véu; fórmulas assim, a cada recorrência, ativavam também o potencial de afecção

14 Edgar Wind, “Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik” [“O conceito de ciência cultural de Warburg e seu significado para a estética”] (1931), in Aby Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen* [Escritos escolhidos e louvações]. Org. por Dieter Wuttke. (Saecula Spiritalia I, 3ª ed.) Baden-Baden, 1992, pp. 401-7; o trecho citado está na p. 406.

15 Fritz Saxl, “Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst” [“Os gestos expressivos das artes plásticas”] (1932), in Aby Warburg, *Ausgewählte...*, p. 426.

16 Apud Fritz Saxl, “Die Ausdrucksgebärden...”, p. 430.

originalmente embutido nessa figura. Com a repetição de uma fórmula imagética evocava-se mais, portanto, que um determinado motivo; a força impregnante das imagens continha sua reativação energética. Warburg chamava o símbolo de “conserva de energia”, já que por princípio ele estava provido de um excedente ambivalente. Foi atribuída às imagens na memória da humanidade a função de um relê no qual elas recarregavam sua energia ou, conforme fosse, eram invertidas em seu significado, isto é, sofriam como que uma inversão energética. Segundo Edgar Wind, a recordação é para o “historiador do símbolo o problema histórico-filosófico central: não apenas porque ela mesma é o órgão do conhecimento histórico, mas porque ela — em seus símbolos — como que cria um reservatório das forças que em dada situação sofrem descarga histórica”¹⁷.

Fritz Saxl evidenciou em que extensões cabe pensar essa história. Talvez suas palavras lembrem Vico ou Herder, mas sofrem influência direta do texto de Darwin sobre a *expressão das emoções no ser humano e nos animais*:

É significativo que justamente na linguagem gestual imagética, ao contrário do que se dá na linguagem usual, se possa transmitir aos pósteros uma reserva procedente da pré-história, e que também se faça tal coisa. Os povos selvagens, esses pantomimos natos, imitam vivamente tudo que querem e nisso demonstram sua verdadeira maneira de pensar. [...] Foi a partir dessa tradição viva da mímica e do gesto que se criaram os tipos primordiais das artes plásticas. Esse raciocínio sugere o papel importante que se deve atribuir ao gesto transformado em imagem na história da expressão humana. Esse gesto sempre será um recebedor dos estágios iniciais da cultura humana na história¹⁸.

Antes de Warburg ou Bachofen, os românticos já haviam se encantado com a noção de que a transmissão cultural não tem continuidade apenas por meio do estabelecimento da tradição, mas pode também imergir até zonas mais fundas onde se ramifica de forma labiríntica e constitui vazios inatingíveis. Esses raciocínios mostram-se adequados quando se migra do texto (como principal *medium* cultural de armazenamento e suporte da tradição) para a imagem. Imagens — e essa é a principal razão por que Bachofen e Warburg se concentram sobre o símbolo — desenvolvem uma dinâmica de transmissão completamente diversa da que se dá com textos. Para expressar tal coisa sob uma fórmula simples: as imagens estão mais próximas da força impregnante da memória e mais distantes da força interpretativa do entendimento. Sua força efetiva imediata é difícil de canalizar, o poder das imagens procura seus próprios caminhos de

17 Edgar Wind, *Einleitung in die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* [Introdução à Biblioteca da Ciência da Cultura de Warburg], X.

18 Fritz Saxl, “Die Ausdrucksgebärden...”, pp. 425-6.

mediação. Cabe ilustrar com um exemplo esse sobre peso criativo da imagem em relação ao texto. O ensaísta pertencente ao círculo de amizades dos românticos ingleses, Charles Lamb, reuniu quanto a esse ponto uma série de experiências intensas com base em uma Bíblia ilustrada para crianças. A edição da Stackhouse em dois volumes que havia na estante de seu pai trazia como complemento às histórias bíblicas não apenas modelos de argumentação catequética, mas também imagens que se impregnavam na fantasia infantil de modo muito mais duradouro do que qualquer texto seria capaz de fazê-lo¹⁹. Uma imagem que havia impressionado muito o menino mostrava Samuel no momento em que uma feiticeira o conclama das profundezas:

Devo a essa imagem da feiticeira que elevava Samuel às alturas não meus sustos da meia-noite, o inferno de minha infância, mas sim a forma e figura de suas aparições. [...] O dia todo, enquanto deixassem o livro comigo, sonhava acordado com suas figuras, e à noite, se posso dizer assim, acordava sono adentro e encontrava minha visão concretizada. [...] Não são livros, imagens ou as histórias da criadagem boba que geram os temores na fantasia infantil. Em todo caso, podem indicar-lhes seu rumo²⁰.

Imagens e textos adaptam-se de modos diferentes à paisagem do inconsciente; há uma fronteira líquida entre imagem e sonho; a imagem é elevada a visão e provida de vida própria. Com o ultrapassamento dessa fronteira altera-se o *status* da imagem; de objeto da observação ela se transforma em sujeito da aparição. Lamb estava convicto de que os sustos da alma ocorridos havia tanto tempo não haviam sido criados por determinadas imagens ou histórias, mas preexistiam, e apenas recebiam delas sua roupagem específica. A força que “anima” as imagens no sonho é chamada por Lamb de “arquétipos”.

“Górgonas, hidras e quimeras horríveis — histórias de Celeno e as harpias — facilmente podem multiplicar-se em um cérebro receptivo a superstições — mas elas já estavam lá de antemão. São apenas transcritos, tipos — os arquétipos estão em nós e são eternos” (p. 94). Depois dos arquétipos da razão — cabe pensar aqui nos *logoi spermatikoi* ou nas *innate ideas* dos platônicos — os românticos descobrem os arquétipos da fantasia. Os afetos mais fortes desses arquétipos não remontam a experiências próprias concretas nem a histórias ouvidas ou imagens vistas. Eles retrocedem para um lugar ainda anterior a nossos corpos e estão arraigados — como parte do aparato de nossa alma — no mundo da preexistência

19 Thomas Stackhouse, *The History of the Bible*, 1737. 2 vols. A história da bruxa de Endor está no Livro dos Reis, 1 Samuel 28, 7-21.

20 Charles Lamb, “Witches and other Night Fears” (1823), in N. L. Hallward e S. C. Hill (orgs.), *Essays of Elia*. Londres, Nova York, 1967, p. 93.

extramundana (p. 95). Para Lamb os arquétipos são imagens prévias cunhadas de maneira transubjetiva, que integram o aparato herdado pelo ser humano. Lamb crê que sem eles não haveria explicação para o poder de eficácia de determinadas imagens e noções. Para ele, esse poder acontece por meio da sobreposição de imagens ou narrativas concretas a determinadas disposições antropológicas básicas, que remontam a impregnações anímicas prévias.

No capítulo a seguir caberá refletir mais de perto sobre três exemplos do significado de imagens para a memória cultural e individual. O enfoque recairá sobre a iconização e encenação do feminino.

3. Imagens de mulheres na memória masculina

Mona Lisa como *Magna Mater* (Walter Pater)

Quando o poeta irlandês William Butler Yeats recebeu a incumbência de editar o volume *The Oxford Book of Modern Verse*, inaugurou sua antologia com um poema intitulado "Mona Lisa". Trata-se ali não de um poema concebido, mas encontrado; o lugar do achado é o capítulo sobre Leonardo da Vinci do livro *The Renaissance*, de autoria de Walter Pater, publicado em 1869²¹. As fronteiras do trecho escolhido já estavam de certo modo delineadas, já que a visão formulada em uma linguagem extática se distingue claramente do fluxo do texto que o circunda, criticamente reflexivo. As meditações imagéticas de Pater sobre a arte da Renascença italiana tomam como ponto de partida a assunção de uma memória coletiva inconsciente, tal como se dava com as pesquisas do círculo de Warburg sobre a memória imagética europeia. Sob essa perspectiva, indivíduos e tradições culturais são elementos de uma abrangente memória da humanidade. Enquanto na dimensão linear do decurso da história as épocas e culturas conquistam, destroem e se esquecem umas das outras, na dimensão da memória elas se depositam umas sobre as outras em camadas e podem ser novamente reunidas e associadas entre si como reminiscências. Esse arquivo da memória da humanidade Pater denominou *House beautiful*; nele ficavam armazenadas as obras da grande arte. No rosto da Mona Lisa o observador encontra essa memória cumulativa concretizada e adensada sob a forma de um enigma. Em vez de se falar aqui de arquivo seria mais exato falar de um palimpsesto das épocas

21 Walter Pater, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. Portland, 1902. Cf. Carolyn Williams, "Myths of History: The Mona Lisa", in *Transfigured World. Walter Pater's Aesthetic Historicism*. Ítaca, Londres, 1989, pp. 111-23.

culturais no mesmo sentido que De Quincey desenvolveu em seu texto sobre o palimpsesto do cérebro humano: os níveis culturais seguem um ao outro sem desembocar na memória articulada de uma tradição consciente, mas tampouco sem se verem esquecidos por completo. "Todos os pensamentos e as experiências do mundo atuaram conjuntamente na formação desses traços para conferir uma figura visível a essa expressão nobre: o ímpeto animalesco de Hellas, a volúpia de Roma, a vida onírica da Idade Média com sua ambição celestial e o romantismo amoroso cavaleiresco, o retorno do mundo carnal pagão, os pecados dos Borgia"²².

O texto recortado por Yeats vem imediatamente em seguida a essa frase e recebeu dele a disposição a seguir:

Mona Lisa

*She is older than the rocks among which she sits;
Like the vampire,
She has been dead many times,
And learned the secrets of the grave;
And has been a diver in deep seas,
And keeps their fallen day about her;
And trafficked for strange webs with Eastern merchants;
And, as Leda,
Was the mother of Helen of Troy,
And, as Saint Anne,
Was the mother of Mary;
And all this has been to her but as the sound of lyres and flutes,
And lives
Only in the delicacy
With which it has moulded the changing lineaments,
And tinged the eyelids and the hands.*

Mona Lisa

Ela é mais velha que os rochedos entre os quais está sentada;
Como um vampiro
Jamais esteve morta
Mas conheceu os segredos da sepultura;
E mergulhou nas profundezas dos mares,

22 Walter Pater, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. Nova York/Toronto, 1959 (1873), p. 90; apud trad. alemã de W. Schölermann, in Gerd Stein (org.), *Femme fatale — Vamp — Blaustumpf. Sexualität und Herrschaft* [Femme fatale — vamp — Blue stocking. Sexualidade e dominação]. Frankfurt, 1985, p. 67.

E guardou em si aquele dia crepuscular;
 E negociou tecidos estrangeiros com vendedores orientais;
 E, como Leda,
 Foi a mãe da troiana Helena,
 E como Santa Ana
 Foi a mãe de Maria;
 E tudo isso não foi para ela senão o ressoar de realejos e flautas
 E vive adiante
 Tão somente na delicadeza
 Com que deu forma aos traços erráticos
 E tonalidade macia às pálpebras e mãos²³.

O texto, declarado poema só depois de já estar escrito, situa-se na tradição da *ekphrasis*, da descrição literária da imagem que reinsere o *medium* imagético na escrita, mas de modo que a legibilidade desta permita abertura à sugestividade da imagem. O objeto do poema não é a descrição do quadro, mas sim o efeito desse quadro em um observador contemplativo; ou, em outras palavras: a construção de uma imagem de mulher no olho de um observador masculino²⁴. A Mona Lisa de Leonardo transforma-se sob esse olhar em um espelho do inconsciente cultural. O retrato feminino consciente que sorri de modo misterioso torna-se um *medium* oculto que evoca, em descrições que lembram ladainhas, o espírito de um Eterno Feminino.

A contemplação do quadro, portanto, é empregada aqui como técnica de meditação e hipnose, cuja tarefa consiste em conduzir a regiões subterrâneas da memória coletiva inconsciente, no sentido de Warburg. A iluminação subaquática do quadro (*as in some faint light under sea* é o que se lê no texto de Pater, poucas linhas antes dessa citação) conduz o contemplador a um estado de fantasia febril. Nesse transe flutuante a figura da Mona Lisa transforma-se em uma encarnação da *magna mater*, que se equipara aqui ao supra-histórico e imemorial. Em clara oposição aos elementos masculinos da cultura, inscritos na memória cultural consciente com nomes inequívocos e feitos historicamente comprovados —

23 *The Oxford Book of Modern Verse 1892-1935*. Org. W. B. Years. Oxford, 1966 (1936), p. 1.

24 Ursula Renner introduz outros exemplos da fixação da Mona Lisa como um ícone da modernidade em seu artigo "Mona Lisa — Das 'Rätsel Weib' als 'Frauenphantom des Mannes' im Fin de Siècle" ["Mona Lisa — O 'enigma mulher' como 'fantasma feminino do homem' no Fin de Siècle"], in Irmgard Roebeling (org.), *Lulu, Lilith, Mona Lisa. Frauenbilder der Jahrhundertwende* [Lulu, Lilith, Mona Lisa. Imagens da mulher na virada do século]. Pfaffenweiler, 1989, pp. 139-56. Sobre o assunto ela escreve: "Talvez a 'Mona Lisa' seja o exemplo puro e simples da elevação de um retrato à categoria de imagem projetiva da carência moderna de mitos." (p. 389).

sobre isso o poema cala, mas é preciso considerar essa dimensão *ex negativo* —, o texto equipara o feminino ao atemporal, o transitório, o perene. O eterno feminino é ao mesmo tempo o que dura para sempre, uma figura da pré-história e da pós-história, de antes e do depois da história.

Os sete primeiros versos localizam o objeto da representação nas dimensões do espaço e do tempo: *She is older than the rocks among which she sits*. A força em direção à Renascença, à superação do esquecimento na história é apreendida como força oculta que aproxima a Mona Lisa de Pater ao parentesco com o vampiro e a alma vagante. São, todos eles, figuras inabituais porque conhecem os segredos da sepultura e das profundezas. Nessa vinculação à obscuridade e ao demoníaco reside a estranheza [*Fremdheit*] insuperável como fascinação do feminino. A estranheza do feminino é vinculada ao mar, que a dimensionou, justamente "ela", em profundidade vertical e extensão horizontal: "And has been a diver in deep seas, / And keeps their fallen day about her; / And trafficked for strange webs with Eastern merchants". Os nove versos seguintes situam a representada nas dimensões do mito e da arte. Não apenas como corporificação daquilo que a memória masculina riscou e esqueceu da cultura, dela perdeu e nela recalçou, a mulher torna-se o Outro, pura e simplesmente. Ela é esse Outro, sobretudo como elemento precursor e eternamente irrecuperável; ela é o fundamento primordial sobre o qual as civilizações masculinas se erigiram. Como Leda, ela "gera" a queda de Troia e a fundação de Roma; como Santa Ana, "gera" a história do cristianismo. Os círculos culturais da Antiguidade, Idade Média e Renascença tornam-se concêntricos e confluem em torno dessa figura do fundamento eterno-feminino primordial. Nela, porém, também confluem início e fim: *Here is the head upon which all "the ends of the world are come"* lê-se em uma alusão à Primeira Carta aos Coríntios 10, 11. Ela é uma figura da pós-história, da consumação da história e da saída do âmbito da história. No ponto em que o início imemorial se funde ao seguimento da reflexão estética, o que passou se torna um armazenador simultâneo do presente eterno.

Os últimos versos do poema encenam uma mudança de perspectiva; depois que a visada do observador repousou tempo suficiente nos olhos pesados e cansados da Mona Lisa, por um momento ele também pôde ver *com* esses olhos. O olhar vem de uma distância infinita e percebe os abalos da história e da psique humana como renascimentos cíclicos; diante dele as experiências de dor e violência decompõem-se em sons suaves e linhas decorativas: *And all this has been to her but as the sound of lyres and flutes*. No final, é a arte que guarda a transubstanciação do teor de sofrimentos da história, é ela que justifica a vida por via estética. Ela se expressa no resgate da imagem e na dedicação ao refinamento e à minúcia de detalhes: *And all this [...] lives [...] / Only in the delicacy / With which it has*

moulded the changing lineaments, / And tinged the eyelids and the hands. Essa dedicação à sublimação estética também corresponde a uma “veneração do insignificante”, ou seja, a um olhar fisiognomônico que está empenhado em investigar em minúcias a inalcançável “profundidade” e “essência” da figura estrangeira.

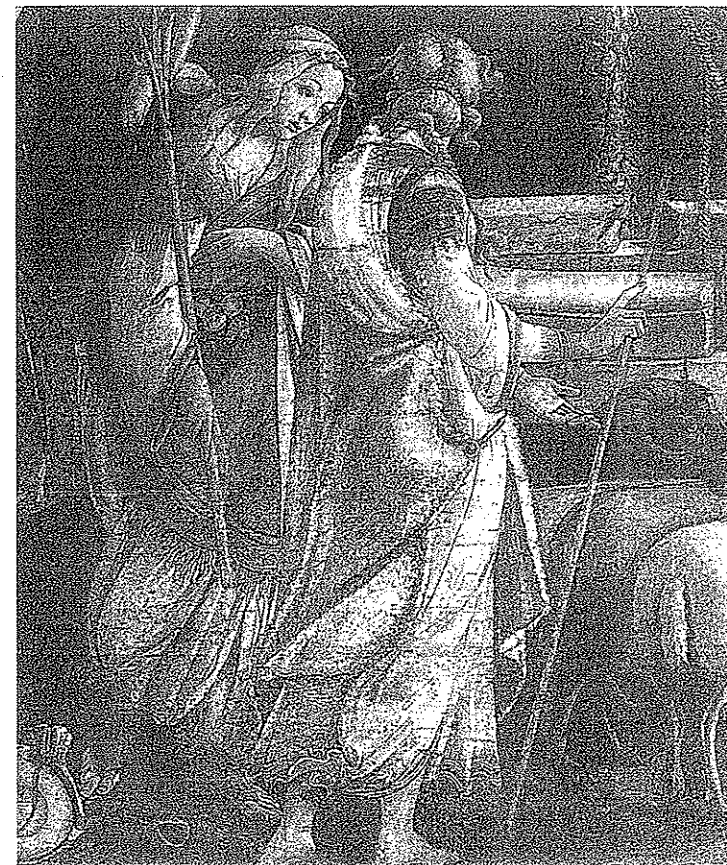
Imagem e escrita selam aqui um vínculo especial. Por meio de uma *ekphrasis*, como a de Pater, a imagem é carregada de significados e onerada com recordações. Por meio de alguns discursos, determinadas imagens são selecionadas, investidas de significado e atreladas à memória cultural imagética. A Mona Lisa estilizada e transformada no ícone secular da arte moderna é um bom exemplo disso. Mas justamente essa transformação em tabu a tornou também ponto de encontro de gestos iconoclastas que não se voltam contra o próprio quadro, mas contra seu lugar no panteão das obras-primas. Quando Marcel Duchamps pintou a barbicha sobre uma reprodução do quadro, tratou de retirar da obra, com um só golpe, aquele peso memorativo cultural acumulado, ocasionado por textos como o de Pater.

O amante como colecionador (Marcel Proust)

Era enquanto emblema da relação entre sonho e história que o quadro de Leonardo fascinava Pater. Contudo, na opinião de Pater, esse imbricamento entre realidade e fantasia não surgia apenas na visão do contemplador, mas já estava presente na visão do artista. No texto que emoldura a citação apresentada ele tece considerações sobre a ligação entre pintor e modelo: “Que relação havia entre aquela florentina vivaz e a criatura nos pensamentos dele? E sob que parentesco misterioso cresceram a pessoa e o sonho — tão distantes um do outro e, não obstante, tão próximos?”²⁵. Essa pergunta pode servir-nos de mote para o próximo exemplo da história de uma imagem, que retirei da primeira parte do romance de Proust *Em busca do tempo perdido*. Nesse texto descreve-se o amor do esteta judeu Swann por Odette. O romance esboça o retrato de alguém que ama enquanto colecionador e amante das artes. Especial nesse amor pela coquete madura e sem um alto grau de instrução é o fato de que as fontes da fascinação por ela se encontram menos na própria pessoa que em encenações imaginárias. Uma tal fonte de fascinação é o ciúme que a amante dramatiza na condição de agente em um complot de intrigas; outra é a idealização dos amantes com os recursos da arte. Certa vez Odette se curva para observar uma gravura que Swann lhe trouxera e então ocorre que a amante, na pose casual da observação tranquila, de repente se transforma em outra figura: “[...] ela impressionou a Swann por

25 Walter Pater, *The Renaissance...*, p. 131.

sua presença com aquela figura de Céfora, a filha de Jetro, que se vê em um afresco da Capela Sistina”²⁶. Assim, aquela que observa um quadro se transforma, ela mesma, em um quadro. No âmbito da percepção do quadro, a amante surge para Swann sob uma nova luz: “[...] Não mais apreciou o rosto de Odette segundo a melhor ou pior qualidade de suas faces ou a suavidade puramente carnal [...], mas sim como uma meada de linhas sutis e belas que seus olhares dobravam [...] como num retrato dela em que seu tipo se tornava inteligível e claro” (p. 279).



Sandro Botticelli, *Saphora, die Tochter Jethros am Brunnen*

26 Apud ed. bras.: Marcel Proust, *No caminho de Swann*. Trad. Mario Quintana. 3ª ed. Rev. Olgária C. F. Matos. Prefácio, cronologia, notas e resumo de Guilherme Ignácio da Silva. Posfácio de Jeanne-Marie Gagnebin. São Paulo, Globo, 2006. (*Em busca do tempo perdido*, vol. I). O trecho citado está na p. 278.

“Obra tracejada, bela e magistralmente conduzida” lembra a *delicacy* e os *changing lineaments* de Pater. Nessa transformação da mulher em obra de arte, trata-se não apenas de uma idealização, no sentido de que todas as especificidades e os aspectos individuais sejam sacrificados em favor de algo geral e universal. Mais que isso, a própria especificidade é elevada ao *status* de algo universal. A superposição de arte e vida torna-se possível pelo fato de que também os artistas ansiaram muito por esse “traço único de realidade e vida” que o narrador caracteriza como “um certo tipo de modernidade”²⁷. Com isso, é mútuo o intercâmbio imaginário entre imagem e pessoa vivente; a imagem pode conter “alusões” à pessoa vivente “antecipatórias e rejuvenescedoras”, e a pessoa vivente também pode alcançar um “significado mais abrangente” por meio da imagem (p. 279). Idealização, por sua vez, não significa a transposição de um significado de A para B; bem mais que isso, significa o carregamento semântico ou erótico recíproco de A e B: “embora ele sem dúvida só atribuísse um tal valor à obra do florentino porque reconhecia isso nela; é claro que tal semelhança transpunha também para ela uma beleza especial e multiplicava sua preciosidade” (p. 279). O amor incendeia-se e renova-se nesses torneios e nessas rupturas entre imagem e pessoa. Ele se recarrega com os atritos decorrentes de o olhar não se lançar diretamente sobre o objeto do desejo, e sim direcionar-se apenas à encenações fantásticas: Swann deseja um ser que Boticelli havia considerado digno de veneração e sente satisfação por haver mediação entre seu desejo e suas “expectativas artísticas mais sofisticadas” (p. 280). Segundo observa o narrador, esquece-se apenas de que os âmbitos perceptivos estético e erótico se excluem mutuamente a partir do ponto em que a observação passa a envolver o contato físico, e a distância estética pode transformar-se em bloqueio do anseio amoroso. Swann se “esquece” de como dizer que a arte e a vida também precisam se separar em determinados pontos.

O ganho que se tem com a iconização, esta já é para ele uma outra questão; trata-se do ganho de certeza em um campo notório de dúvida. “A expressão ‘obra florentina’ prestou grande serviço a Swann” (p. 280). Em primeiro lugar, iconização significa ganho de certeza e de poder. Por meio da tradução em um ícone, pode-se constatar a preocupante multiplicidade da pessoa vivente e pode-se integrá-la nas disposições da imaginação masculina. Em segundo lugar, iconização significa aumento de valor: por meio da tradução em um ícone Swann

27 É elucidativo que também Pater fale de modernidade nesse mesmo contexto. O trecho de onde Yeats recortou o poema termina com a frase: “Certainly Lady Lisa might stand as the embodiment of the old fancy, the symbol of the modern idea” [“Certamente Lady Lisa poderia ser tomada como a materialização do velho capricho, o símbolo da ideia moderna”]. Walter Pater, *The Renaissance...*, p. 133.

pode ter certeza do máximo valor do que ele desejava possuir e de que aquilo que tem o valor máximo será possuído por ele. As imponderabilidades fundamentais das relações humanas são traduzidas, com isso, nas categorias burguesas de valor e posse. Mas tradução, ao mesmo tempo, também significa substituição:

Colocou sobre a mesa de trabalho, como se fora uma fotografia de Odette, uma reprodução da filha de Jetro. [...] Essa vaga simpatia que nos atrai para uma obra-prima que estamos contemplando, agora que ele conhecia o original de carne da filha de Jetro, converteu-se em desejo, que supria o que a princípio não lhe inspirara o corpo de Odette. Depois de contemplar por muito tempo aquele Boticelli, pensava no seu Boticelli, que achava ainda mais belo e, quando achegava a si a fotografia de Céfora, julgava que era Odette que estava apertando contra o coração. (pp. 280-1)

O texto multiplica aqui o abismo sobre o qual o narrador afirmara haver sido “esquecido” por Swann: o abismo entre apreciação da arte e anseio da vida. A posse carnal é substituída pela posse do colecionador de arte; a amada, pelo original do amante, que é superposta ao original do artista. Não há caminhos mais tortuosos: Swann aperta contra o coração uma fotografia que multiplica o original de uma pintura, mas a seus olhos o original do quadro nada mais é que a cópia daquele outro original que se chama Odette e está de posse do amante. Assim, a arte na era de sua reproduzibilidade técnica pode tornar-se o selo de autenticidade da experiência.

Memória imagética reconstrutiva e explosiva (James Joyce)

Na narrativa “Os mortos”, da coletânea *Dubliners* [Dublinenses] (1914) de James Joyce, uma forma muito diversa de memória imagética constitui o ponto culminante da ação. Com especial carinho aos detalhes, narra-se sobre uma noite em sociedade que duas senhoras e sua sobrinha promovem todos os anos para seus amigos em 31 de dezembro. Entre os convidados mais esperados estão Gabriel Conroy e sua mulher Gretta. Gabriel, esteta e ambicioso jornalista de arte provinciano, voltou a desempenhar bem seu papel naquela noite, cuidou bem dos convidados um pouco excêntricos e, como ponto alto da festa, proferiu um discurso enfático em homenagem às três anfitriãs.

Concentremo-nos no último parágrafo da narrativa, que centra foco sobre o casal Conroy. É bem passado de meia-noite, a sociedade ali reunida está a ponto de dispersar-se. Enquanto se despede uma carruagem em frente à casa com risos e ruídos, Gabriel mantém-se ao pé da escada, de cachecol e sobretudo. Na outra extremidade da escada, em cima, ele avista uma figura na obscuridade, na qual

reconhece sua mulher, mas apenas ao olhar uma segunda vez: "Era sua esposa. Estava encostada no corrimão ouvindo alguma coisa. Surpreso com aquela imobilidade, Gabriel procurou também ouvir. Mas não se escutava nada a não ser o rumor de risos e vozes na entrada, alguns acordes de piano e uma voz de homem cantando"²⁸.

Enquanto Gabriel se empenha por ouvir algo da melodia que se canta ali, delicia-se em observar atentamente sua mulher.

Havia graça e mistério em sua atitude, como se ela fosse uma figura simbólica. Perguntou a si mesmo o que simbolizaria uma mulher, imóvel na penumbra de uma escada, ouvindo uma distante melodia. Se fosse pintor, retratá-la-ia naquela postura. O chapéu de feltro azul ressaltaria o bronze de seus cabelos contra o fundo negro, e as cores claras do vestido realçariam as cores escuras. *Música ao longe* era o nome que daria ao quadro, se fosse pintor. (p. 183)

Depois de a porta de entrada se fechar uma vez mais, os sons se fazem mais audíveis. É uma velha canção irlandesa que trata de chuva, frio, amor e morte. O tenor, que por causa de uma forte rouquidão não quisera cantar naquela noite, a entoia lamentoso com uma voz insegura, em parte por causa de sua indisposição, em parte porque não consegue mais lembrar bem a letra. Quando os que retornam da porta da casa atentam para a música, ele interrompe o canto de maneira abrupta. Segue-se um diálogo sobre neve, frio e resfriados, do qual Gabriel não participa; ele continua imerso na contemplação de sua mulher. Ela lhe parece curiosamente reclusa, o que aguça tanto mais seu desejo por ela.

A etapa seguinte é o deslocamento até o hotel. O leitor a vivencia sob a perspectiva de Gabriel, excitado eroticamente, e cujas associações e recordações se enfeixam, voltadas à união amorosa que ele espera ter. Mas, no momento em que essa união deve realizar-se, irrompe um abismo entre os cônjuges. Gabriel cumpre a experiência amarga de perceber, no exato momento em que se sente profundamente ligado à amada, que ela está longe dele, a milhas de distância. Nota-se que a antiga canção irlandesa era cantada pelo namorado de juventude de Gretta, no interior. Isso lhe devolve agora a imagem esquecida dos olhos dele, que em todos esses anos nada perdera de sua acuidade. Ela revê diante de si o rapaz franzino que não queria sobreviver a uma separação dela, que se antevia; ele passou uma noite na chuva, o que mais tarde lhe custou a vida. "Lembro-me tão bem de seus olhos! Tão bem! Estava parado perto do muro onde havia uma

28 James Joyce, "Os mortos", in *Dublinenses*. Trad. Hamilton Trevisan. Rio de Janeiro, Record, s.d., p. 183. Coleção Mestres da Literatura Contemporânea.

árvore" (p. 237). A árvore é um detalhe errático que se percebe como algo inadequado na sintaxe da frase. Na lógica da narrativa ela não desempenha papel algum; na lógica da memória da imagem, no entanto, é bastante importante porque atesta a precisão e autenticidade de uma imagem percebida, reconstruída de maneira imediata. Quanto a isso, mais uma vez Lutz Niethammer: imagens profundamente internalizadas frequentemente podem "ser descritas com grande precisão"; em si mesmas, por outro lado, elas não têm "uma estrutura narrativa e não tendem a ser uma declaração sensata"²⁹.

A narrativa de Joyce chama-se "Os mortos". Um deles é Michael Furey, o namorado apaixonado da juventude. Considerados segundo a intensidade desse falecido, os vivos é que parecem mortos. Sua figura de contraste é Gabriel Conroy, marcado pela insegurança, medidas de autodefesa, compulsão à posse, e que bem poderia ter sido inspirado na narrativa de Tchekhov "O homem no estojo". Em sua narrativa, Joyce fez chocarem-se duas formas opostas de memória imagética, que poderíamos relacionar, de um lado, à teoria da memória de Nietzsche e, de outro, à teoria da memória de Freud. As imagens memoriais de Gabriel seguem uma *mémoire volontaire*; elas são formadas pelo consciente e conduzidas pela vontade. A transformação de sua mulher em um quadro intitulado *Música ao longe* revela-o como compositor calculista. A atmosfera erótica já direciona seu fluxo imagético interno ao acontecimento que se anuncia. Ele se lembra com grande prazer de todas as cenas que alimentam sua paixão atual e esquece voluntariamente todas as que se opõem a ela. "Momentos de sua vida íntima irromperam como estrelas na memória. [...] Gostaria de recordar-lhe esses momentos, fazê-la esquecer os anos insípidos da vida conjugal e lembrar apenas dos instantes de êxtase" (p. 187). O trato de Gabriel com a própria memória é afinado segundo o diapasão de seu querer e seu agir: "obnubilar a memória com a luz clara da intenção" [*quenching memory in the stronger light of purpose*], tal como se diz acertadamente em George Eliot³⁰. Essa memória imagética corresponde a Melere, o estado de consciência voltado à ação, que só presentifica os elementos do passado capazes de alimentar as expectativas futuras³¹. Gabriel tem posse plena de sua memória imagética, dirige com soberania os atores no palco de seus sentimentos, recordações e impulsos. Não é por acaso que Nietzsche

29 Lutz Niethammer, "Fragen — Antworten — Fragen", in Lutz Niethammer e Alexander von Plato (orgs.), *Wir kriegen jetzt andere Zeiten...*, p. 405.

30 George Eliot, *O moioho sobre o rio*. São Paulo, Círculo do Livro, 1993.

31 Sobre Melere, uma filha de Mnemosyne, ver Reinhart Herzog, "Zur Genealogie der memoria" [Sobre a genealogia da memória], in *Memoria, Poetik und Hermeneutik XV*. Munique, 1993, pp. 3-6. Melere é caracterizada por Herzog como alguém com os "sentidos voltados para alguma coisa".

vincula firmemente as características dessa memória ao paradigma da sexualidade masculina. A vontade de poder e a vontade do ato sexual não se distinguem tanto; ambas se desenvolvem em uma “dimensão enevoadá” bastante peculiar:

Imagine-se aqui e agora um homem que se vê tomado e arrastado pela paixão, por uma mulher ou um pensamento grandioso: como se altera seu mundo para ele! [...] Na expressão de Goethe, quem age o faz sem consciência [*Gewissen*] nem ciência [*Wissen*]; simplesmente se esquece da maior parte das coisas para realizar apenas uma; é injusto com o que tem atrás de si e conhece apenas um direito, o direito do que deve vir a ser³².

No ápice mais dramático da narrativa Gretta se transforma; ela deixa de ser um objeto do desejo masculino e torna-se um sujeito da recordação, melhor dizendo: torna-se um objeto de suas próprias irrupções memorativas. Gretta é tomada de uma *mémoire involontaire*. A própria recordação transforma-se em agente que irrompe súbito na consciência e faz explodir todos os modelos da vontade e do querer. O motor dessa recordação é uma culpa recalçada. Segundo Freud, é por isso que o “esquecimento de impressões, cenas, vivências” se reduz “na maioria das vezes a um ‘bloqueio’ dessas mesmas coisas”³³. Se a recordação de Gabriel foi introduzida pela imagem congelada e contemplada com distanciamento estético, a recordação de Gretta vê-se estimulada por sinais acústicos. Em Joyce, que coloca as duas formas de recordação em cena sob uma configuração marcada por diferenças de gênero, a memória voluntária é desencadeada pelo olho masculino; a involuntária, por sua vez, pelo ouvido feminino. O ouvido é o órgão mais passivo; garante às impressões sensíveis um acesso imediato, ao passo que os olhos têm maior liberdade de reordenar seu objeto. Tão irresistivelmente quanto as impressões acústicas irrompem, emerge também do fundo da alma a imagem esquecida e fica refletida por um instante na superfície da consciência. Ela esteve trancafiada por décadas até que um impulso casual volta a libertá-la. Gabriel fica surpreso no fim da narrativa, com a maneira “como aquela mulher, adormecida a seu lado, ocultara por tantos anos a imagem do seu amado ao afirmar-lhe que não queria mais viver” (p. 239). Sem suporte da consciência, fica conservado na memória o que contou certa vez com o máximo de intensidade vivencial, e isso perdura no esquecimento para além do alcance da vontade, até ser resgatado, de repente, por um abalo.

32 Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen* [Considerações intempestivas]. Vol. 1, p. 245.

33 Sigmund Freud, “Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten” [Lembrar, repetir, elaborar], in *Gesammelte Werke* [Obras completas]. Vol. 10, pp. 126-36.

A memória imagética é tanto “formadora de um ambiente” quanto “estimuladora de um ambiente”³⁴. Tanto no caso de Gabriel Conroy, que se delicia ao manipular suas recordações, quanto no caso de Swann, que provoca afecções sobre si mesmo por meio de encenações imaginárias, a recordação é descrita na disposição ativa de um herói masculino. Pode-se designar essa recordação como “melete” e associá-la, assim, com a teoria da memória de Nietzsche. O polo oposto da memória reconstrutiva é constituído pela memória explosiva, uma forma passiva da experiência da recordação, que se pode ilustrar com o exemplo de Gretta Conroy, em Joyce. De forma atenuada, trata-se aqui da *mémoire involontaire* que Proust procurou e investigou. A teoria de Freud entra em cena no ponto em que a culpa e o recalque aprofundam ainda mais a omissão da memória. Warburg associa a Freud o interesse por uma energética das recordações esquecidas e recalçadas. Enquanto Freud, exceto em sua obra tardia *Moisés e a religião monoteísta* (1939), restringiu seu interesse a indivíduos, Warburg dedicou-se à dimensão coletiva desse fenômeno. Substituiu a contemplação empática da história da arte pelo mandamento de desvelar novamente “um complexo soterrado há muito tempo”. O historiador da arte não deveria apenas contemplar, deveria também se recordar. Cabe considerar a visão da Mona Lisa por Walter Pater como um exemplo desse acesso memorativo à imagem; mas esse acesso se dilui na contemplação subjetiva por um especialista que se compreende como profeta e que pouco tem a ver com o esforço metodológico científico que caracteriza Warburg e seu círculo.

34 Edgar Wind, “Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik” [“O conceito de ciência cultural de Warburg e seu significado para a estética”] (1931), in D. Wuttke (org.), *Aby Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen* [Escritos escolhidos e louvações]. Baden-Baden, 1979, p. 406.

IV *Corpo**

Pernas e braços estão repletos
de recordações adormecidas.

(Marcel Proust, *Em busca do tempo
perdido. O tempo reencontrado*)

Não há como escapar do ontem
porque ontem já nos deformou
ou foi por nós deformado.

(Samuel Beckett, *Proust, Três diálogos*)

1. Escritas do corpo

Comentamos no início sobre a história de Simônides, que criou a lenda fundadora da mnemotécnica. Menos conhecida do que esta é uma outra história, a qual também combina o tema da ruína de uma casa com um desempenho de memória extraordinário. Até onde sei, a história de Melampo nunca foi relacionada com a de Simônides. Melampo, que possui habilidades de adivinho, foi instado por seu irmão a roubar as vacas de Íficio. Ele concordou, mesmo sabendo que isso lhe traria um ano de prisão. Na versão de Apolodoro: “Quando esse ano estava quase acabando, ele ouviu os carunchos ‘conversarem’ numa parte escondida do telhado. Um (dos carunchos) perguntou quanto da viga do telhado já fora comido; os outros deram como resposta: não restou quase nada. Ele desejou prontamente ser levado a outra edificação. Mal isso se deu, sua antiga morada desmoronou”.

Aqui também, após uma primeira parte sobre o desmoronamento de um telhado e de um resgate miraculoso, segue uma segunda parte sobre um problema de memória e sua solução. Filaco, o pai de Íficio, chama a atenção, nesse momento, do profeta Melampo e promete a ele a liberdade sob a condição de que ele saiba de um meio para remediar a infertilidade de seu filho. Melampo descobre que a infertilidade se origina de uma recordação recalçada; e ele pode recomendar uma terapia eficaz.

* Tradução de William Haack.

Filaco estava muito surpreso com isso e, quando percebeu que tinha à sua frente o adivinho mais eminente, libertou-o e pediu-lhe para dizer de que modo poderia seu filho Íficlo ter filhos. Melampo prometeu dar maiores informações sob a condição de que ele recebesse as vacas. Agora ele abateu dois bois, picou-os e chamou os pássaros alvissareiros. Então apareceu um urubu, e ele disse o seguinte: antigamente Filaco castrava carneiros no campo e então depositava a faca ainda sangrenta junto de Íficlo. O jovem ficou com medo e fugiu; aquele, porém, fincou a faca imediatamente no carvalho sagrado, de modo que a casca da árvore encobriu-a ao redor.

O visionário revela uma experiência traumática da infância, a qual foi reprimida por anos e cujo correlato concreto é a faca encerrada no carvalho. Como a faca que está presente na árvore, mas invisível, a recordação estabilizou-se inacessível em uma “cripta” da consciência. O vestígio dessa memória escondida é o sintoma corporal da infertilidade, que foi desencadeada pelo medo de castração da criança. O caso dessa memória corporal dificilmente pode ser descrito de modo diferente senão sob os conceitos freudianos; entretanto, a forma de terapia não tem mais muito a ver com psicanálise: “se a faca for encontrada novamente, continuou o abutre, ele deverá raspar a ferrugem dela e dá-la para beber a Íficlo por dez dias, então ele gerará um filho. Foi isso que Melampo aprendeu do urubu. A faca foi encontrada e, depois que Íficlo bebeu por dez dias a ferrugem raspada, um filho foi concedido a ele”¹.

As escritas do corpo surgem através de longa habituação, através de armazenamento inconsciente e sob a pressão de violência. Elas compartilham a estabilidade e a inacessibilidade. Dependendo do contexto, serão avaliadas como autênticas, persistentes ou prejudiciais. Quando se trata de descrevê-las, a estrutura material da memória desempenha papel essencial. Já Platão e Aristóteles fizeram a confiabilidade e a duração de uma cunhagem depender da dureza do material. Cera pode voltar a ser alisada sem deixar rastros; barro precisa ser queimado; processamento de pedra é o mais custoso e durável. A letra entalhada em pedra pode estragar ou ser apagada violentamente, mas resta então o próprio ato de apagar enquanto traço visível, como no caso dos cartuchos de Ecnaton, cujo nome se tornou vítima de uma *damnatio memoriae* em todos os monumentos egípcios. Não se fala na bíblia hebraica sobre uma “marca da alma”, mas de “tábuas do coração” quando se trata do ato da cunhagem confiável. O que é gravado no interior, vale como inapagável, porque é inalienável. Foi nesse sentido que Jeremias usou a imagem do coração como superfície escrita, quando deu voz a

¹ *Die griechische Sagenwelt. Apollodors Bibliothek* [O mundo grego das sagas. Biblioteca de Apolodoro]. Trad. Christian Gottlob Moser e Dorothea Vollbach. Bremen, Leipzig, 1988, pp. 32-3. Agradeço a Gerhard Baudy pela correção da tradução.

Deus: “Porei a minha lei no seu interior e gravá-las-ei no seu coração” (Jeremias 31, 33; cf. Deuteronômio 6, 6).

Em *Hamlet*, de Shakespeare, essa interioridade voltou a se tornar exterioridade em uma cena dramática que ilustra o processo interno de memória por meio do correlato objetivo de um ato de escrita. Isso, porém, acontece de uma maneira que torna o que há de mais interior no que há de mais exterior, mais estranho. Em *Hamlet*, um caderno de notas corresponde às tábuas do coração; o estudante de Wittenberg carrega-o consigo e retira-o do bolso como *aide mémoire* em um ponto crucial da peça. Com isso põe-se em cena a metáfora da memória como escrita. No encontro noturno de Hamlet com o espírito de seu falecido pai, ele se torna o recebedor de uma mensagem complexa, que termina em um plano de vingança. Em seguida, o espírito despede-se com as seguintes palavras: “Adeus, Hamlet! Lembra-te de mim”. Os sentidos de Hamlet enfraquecem, ele deve atribuir a si mesmo força e coragem, do contrário explodirá sob a “impressão” da aparição e de sua fala: “Calma, calma, coração!” [*Hold, hold, my heart!*]. Ele vai então do coração, como ponto mais profundo da memória, até a cabeça: “Lembrar de ti! / Ah, pobre fantasma, enquanto a memória tiver um lugar / neste globo alterado. Lembrar de ti! [*Remember thee! Ay, thou poor ghost, while memory holds a seat / In this distracted globe. Remember thee!*]. Como não bastasse haver repetido duas vezes as palavras de adeus do espírito, com uma leve diferença entre uma vez e outra, ele ainda precisa gravá-las também. O ato de memória é convertido com isso em uma cena escrita. Os versos se expressam assim na tradução de Heiner Müller:

Deiner gedenken!
 Ja, armer Geist, solang Gedächtnis haust
 In dem verstörten Ball hier. Deiner gedenken!
 Ja, wegwischen will ich von der Tafel meiner
 Erinnerung allen läppischen Bericht
 Moral aus Büchern, Eindruck und Spur von Vergangnem
 Was Jugend und Beobachtung da einschrieb
 Und dein Befehl sei ganz allein lebendig
 Auf jedem Blatt im Buch meines Gehirns
 Mit niedrem unvermischt.

Lembrar de ti!
 Ah, pobre fantasma, enquanto a memória tiver um lugar
 neste globo alterado. Lembrar de ti!
 Ouve, vou apagar da lousa da minha memória
 Todas as anotações frívolas ou pretensiosas,

Todas as ideias dos livros, todas as imagens,
 Todas as impressões passadas,
 Copiadas pela minha juventude e observação.
 No livro e no capítulo do meu cérebro
 Viverá apenas o teu mandamento,
 Sem mistura com qualquer matéria vil².

Enquanto Hamlet fala da “*table of my memory*”, reproduz ao mesmo tempo essa metáfora, retirando algo do bolso para escrever o que ele chama de “*my tables*”. De “*table-books*” já se falava no soneto 77 de Shakespeare; assim se chamavam na cultura cortesã os livros com páginas vazias que as pessoas se apresentavam mutuamente para tomar nota de todo tipo de máxima e verso memoráveis. Contudo, esse “*table-book*” atua na cena de Shakespeare não apenas como instrumento da memória, mas sobretudo como uma metáfora da memória. Pois o que ele põe no papel, afinal? Enquanto é desviado de outros pensamentos que aparecem repentinamente — ele precisa pensar em seu tio assassino: “*that one may smile and smile and be a villain*” [“aquele pode sorrir e sorrir e ser um canalha”] —, Hamlet observa inflexível as quatro palavras: “*Adieu, adieu. Remember me*” [“Adeus, adeus. Lembre-se de mim”]. Nesse momento os expectadores precisam se perguntar se há mesmo necessidade de tanto esforço em face dessas palavras. Uma explicação para a cena se encontra em uma obra contemporânea sobre melancolia, que Shakespeare poderia ter conhecido. Lá se fala da substância cerebral fria, seca e consequentemente dura dos melancólicos, “que é bem apta a firmar o que tenha sido entalhado; diferentemente dos outros temperamentos, portanto, ele fixa em si com a firmeza de um diamante o que tenha apreendido em algum momento. Assim, se os melancólicos têm dificuldade para memorizar algo, quando alguma coisa se assenta em suas mentes eles então a retêm de um modo bem mais seguro”³. Entretanto, permanece a discrepância grotesca entre mensagem e anotação, que explica o caráter coercivo dessa ação. Por mais concisas e modestas que as palavras sejam, é demasiado óbvio o impacto psíquico que esmaga como um meteoro a membrana da memória de Hamlet e destrói sua estrutura. Essa intensidade da inscrição entranha-se no afã de extinguir. Pois para poder escrever essa mensagem incomum na tábua da sua memória, Hamlet precisa antes eliminar todos os traços de escrita acumulados ao longo dos anos. Toda a sua existência e identidade anterior será posta em questão pela

2 Heiner Müller, *Shakespeare Factory 2*. Berlim, 1989, p. 30. Ed. bras.: William Shakespeare, *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre, L&PM, 2010, p. 38.

3 Timothy Bright, *A treatise of Melancholy* (1586). Cap. XXII, p. 129.

memória imperativa paterna. O traço de escrita total e totalitário que não quer se inserir em outras anotações e que apaga todas elas tem um caráter notadamente traumático. O imperativo paterno *remember me!* torna o filho em superfície escrita passiva, uma *tabula rasa*.

Sobre as tábuas do coração de Jeremias foi cunhada a lei divina; em Shakespeare a lei paterna é cunhada nas tábuas do coração, e aí se evidencia que, com essa cunhagem traumática, inflige-se dano psicológico ao filho. Nietzsche transformou de maneira decisiva a noção de uma escrita do coração íntima e interiorizada e, com isso, aplicou a metáfora da memória como escrita a uma nova base. Ele repudiou com veemência a oposição tradicional entre corpo e alma, que fez da alma a prisioneira do corpo; ao contrário, revelou a alma como carcereiro do corpo⁴. Isso trouxe consequências para seu conceito de memória, pois ele declarou como superfície da escrita o corpo susceptível e vulnerável, e não mais o coração e a alma. Em um conhecido tratado, *A genealogia da moral*, ele se perguntou sobre o que leva os seres humanos a desenvolver uma “memória da vontade” que não só retém passivamente uma “impressão esculpida em certo momento”, mas que também se atém de maneira ativa a um determinado conteúdo da memória particular. A essa memória da vontade ele chama consciência moral [*Gewissen*] e vê nela o fundamento em que as culturas ancoram a moral e a responsabilidade. Por consequência, nessa memória não estão registradas, segundo Nietzsche, quaisquer experiências biográficas; mais que isso, a memória está coberta com uma escrita cultural, inscrita no corpo de forma direta e inextinguível. Com essa mudança, Nietzsche desprende a teoria da memória da história da interioridade e de referências individuais, para associá-la, pela primeira vez, a instituições de poder e violência.

Sua tese sobre a “dor como o acessório mais poderoso da mnemotécnica”, Nietzsche a desenvolveu em uma retórica simples de pergunta e resposta. Sua pergunta: “Como se cria uma memória para o animal humano? Como se entalha nesse entendimento de natureza instantânea, em parte embotado, em parte confuso, nesse esquecimento encarnado, alguma coisa de modo que ela permaneça ali?”. E a resposta: “Marca-se a fogo, e com isso alguma coisa ficará na memória; só o que não termina, o que *dói*, fica na memória”⁵. Assim, em um sentido amplo

4 Segundo Oscar Wilde, essa ideia remonta a Giordano Bruno: “Was the soul a shadow seated in the house of sin? Or was the body really in the soul, as Giordano Bruno thought?” [“Foi a alma uma sombra sentada na casa do pecado? Ou esteve o corpo realmente na alma, como Giordano Bruno pensara?”]. *The Picture of Dorian Gray* (1891). Harmondsworth, 1994, p. 70.

5 Friedrich Nietzsche, “Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift” [Sobre a genealogia da moral: uma polémica], in *Sämtliche Werke*. Vol. V, p. 295.

também devem contar como inscrições culturais do corpo as agências de socialização e os institutos da disciplina e da punição, para os quais importa inculcar nas pessoas determinados valores e normas de convívio — Nietzsche fala de “ideias fixas” — e mantê-los presentes por meio de uma memória. O etnólogo Pierre Clastres, utilizando ritos de iniciação como exemplo, confirmou de modo muito impressionante essa relação entre dor e memória. Na verdade ele faz valer a ideia de que uma memória corporal se fixa, mesmo depois do alívio da dor, em traços e cicatrizes: “Depois da iniciação, quando já ficou esquecida a dor, ainda resta algo, um resíduo irreversível, os vestígios que a faca ou a pedra deixam no corpo, as cicatrizes das feridas recebidas. Um homem iniciado é um homem marcado[...]. As marcas impedem o esquecimento, o próprio corpo traz em si as marcas da memória, o corpo é memória”⁶.

O que o etnólogo escreve aqui sobre os ritos de iniciação se aplica notavelmente ao corpo dos soldados, cujas feridas e cicatrizes conservam a memória física da batalha. Em *Henrique V*, Shakespeare pôs na boca do rei, na véspera da batalha, um discurso patriótico, com o qual ele confere o moral necessário aos soldados covardes. As feridas dessa batalha, o rei promete a eles, um dia serão deliciosos índices de recordação:

*This day call'd the feast of Crispian:
He that outlives this day, and comes safe home,
Will stand a tip-toe when this day is nam'd,
And rouse him at the name of Crispian.
He that shall live this day, and see old age,
Will yearly on the vigil feast his neighbours,
And say, "To-morrow is Saint Crispian."
Then will he strip his sleeve and show his scars,
And say, "These wounds I had on Crispin's day."
Old men forget: yet all shall be forgot,
But he'll remember with advantages
What feats he did that day. (IV, 3, 40-51)*

Hoje é dia de São Crispino:
Aquele que sobreviver ao dia de hoje e voltar para casa são e salvo
Ficará de ouvidos em pé sempre que este dia for mencionado
E vai inflamar-se só de ouvir falar em São Crispino.
Aquele que testemunhar o dia de hoje e viver até a velhice
Presenteará seus vizinhos todos os anos com um banquete, sempre na véspera,

6 Pierre Clastres, *Staatsfeinde: Studien zur politischen Anthropologie* [Inimigos públicos: estudos sobre antropologia política]. Frankfurt, 1976, p. 175.

E dirá: “Amanhã é dia de São Crispino”:
Então ele vai arregaçar as mangas e mostrar os ferimentos
E dizer: “Estas cicatrizes são herança do dia de São Crispino”.
Os velhos se esquecem e, mesmo que ele tenha se esquecido de tudo,
Lembrará, contando vantagem,
Dos feitos que perpetrou naquele dia⁷.

A memória corporal de feridas e cicatrizes é mais confiável do que a memória mental. Embora esta se esfaça na velhice, o que é de esperar, aquela nada terá perdido de sua força: “Os velhos se esquecem e, mesmo que ele tenha se esquecido de tudo, lembrará” [“Old men forget: yet all shall be forgot, / But he'll remember!”]⁸.

Nietzsche associou à memória não apenas o problema da armazenagem, mas também o da fixação de um presente constante. O que será confiado à memória precisa não apenas manter-se indelevelmente inesquecível, mas também permanentemente presente. Esta exigência de uma memória efetiva em presença permanente e ininterrupta contradiz a estrutura da recordação, que é sempre intermitente e necessariamente inclui intervalos de não presença. Não se pode recordar algo presente, o que se faz é corporificar tal coisa. Nesse sentido, pode-se caracterizar o trauma como uma escrita duradoura do corpo, oposta à recordação.

Não apenas a escrita, também a fotografia tem sido utilizada para descrever o fenômeno de uma entalhadura do corpo. Na metáfora da fotografia como vestígio do real destaca-se a imediação do entalhe. Esse aspecto da imediação foi particularmente ressaltado por Proust. Em imagens protofotográficas de relâmpago, ele pôde descrever uma impressão “que não foi minha mente que entalhou em mim após atenuar meu receio, mas que a própria morte, a súbita revelação da morte como um relâmpago, enterrara em mim como um vestígio duplo e misterioso em uma gravura sobre-humana e sobrenatural”⁹. Proust sempre trabalhava as imagens de impressão e vestígio quando queria reforçar a veracidade inegável de uma lembrança. A compreensão produz em comparação com essa verdade somática apenas uma verdade lógica, “uma verdade possível, cuja escolha ainda está em nosso poder. Nosso único livro é o que tem os caracteres cravados

7 Trad. bras.: William Shakespeare. *Henrique V*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre, L&PM, 2009, p. 116. (N. do T.)

8 Ibidem. (N. do T.)

9 Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* [Em busca do tempo perdido]. Vol. 4. Frankfurt, 1961, pp. 222 ss.; ed. franc., vol. II, p. 759.

em nós, não os caracteres que nós mesmos entalhamos. [...] Apenas a impressão, por mais fina que pareça sua substância e por mais impalpáveis seus vestígios, é um critério da verdade"¹⁰. Ao ser intensificada, a metáfora fotográfica acentua não só o caráter imediato de uma marca impressiva, mas, de quebra, a "corrosão" [*Verwundung*] de uma matéria sensível. Desse modo, surge uma correspondência entre fotografia e trauma: compara-se o autorregistro fotográfico do recorte de realidade nos sais de prata da chapa química com o autorregistro de uma experiência traumática na matriz do inconsciente. Já foi dada a palavra ao analista Ernst Simmel, que descreve a "impressão" traumática com imagens ligadas à fotografia: "O *flash* do medo cunha uma impressão fotográfica exata"¹¹. Com a imagem da fotografia como *medium* acentua-se, de forma paradoxal, exatamente o contrário da medialidade, a saber: o caráter imediato de uma impressão. Desarmado por técnicas mentais de significado e resistência, tornam-se a psique e, respectivamente, o próprio corpo, um simples meio, como chapas fotográficas. Para Proust, era ainda um critério da verdade essa passividade desprotegida do destinatário; assim, elas se tornam, para o psiquiatra do seu tempo, um sinal da patologia.

Escritas corporais foram tematizadas em contextos bem diferentes e interpretadas e avaliadas de diferentes formas, de acordo com a metafísica que lhes servia de orientação. Platão e Isaías, que falam de uma escrita que inscreve diretamente a medula da alma ou a tabuleta do coração, estão arrebatados pela ideia de uma memória autêntica, interna, imediata e inalienável. Ao contrário, Nietzsche, que inverte a prioridade do corpo e da alma, não fala mais de interioridade e imediação, mas de domesticação corporal da dor, feridas e cicatrizes¹². Somente elas garantem os vestígios duradouros confiáveis, que não são interrompidos pelo esquecimento temporal. Em De Quincey, Proust e Freud, as recordações registradas no palimpsesto do espírito humano são entalhadas de

10 Idem, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Die wiedergefundene Zeit 2* [Em busca do tempo perdido. O tempo reencontrado], p. 287; ed. franc., vol. III, p. 880.

11 Apud Wolfgang Schäffer, "Der Krieg als Trauma. Zur Psychoanalyse der Kriegsneurose in Alfred Döblins *Hamlet*" [A Guerra como trauma. Sobre a psicanálise da neurose de guerra no *Hamlet* de Alfred Döblin], in M. Stingelin e W. Scherer (orgs.), *HardWar / SoftWare. Krieg und Medien* [Guerra e Mídia] 1914-1945. Munique, 1991, p. 34.

12 Peter Sloterdijk, *Zur Welt kommen – Zur Sprache kommen. Frankfurter Vorlesungen* [Vir ao mundo — chegar à linguagem. Preleções de Frankfurt]. Frankfurt, 1988, faz dessa escrita corporal um programa poetológico. O programa ordena: "Onde houve estigmatização, deve originar-se a língua!". Ver também Geoffrey Hartman, "Worte und Wunden" [Palavras e feridas], in Aleida Assmann (ed.), *Texte und Lektüren. Perspektiven der Literaturwissenschaft* [Textos e leituras. Perspectivas da ciência da literatura]. Frankfurt, 1996, pp. 105-41.

forma igualmente indelével, embora sejam precipuamente encobertas pelo esquecimento e se tornem por isso inacessíveis. O exemplo de Hamlet mostra que escritas corporais não remontam apenas a ritos arcaicos, mas também a experiências de violência psíquica. Enquanto os ritos de iniciação arcaicos se utilizam da escrita corporal mediante o emprego de violência em prol de uma formação sustentável da identidade, a escrita corporal do trauma, ao contrário, destrói a possibilidade de uma formação de identidade. Os próximos três capítulos ocupam-se do afeto e do trauma como formas da memória com participações corporais diversas e com diferente distanciamento em relação à consciência reflexiva. Um capítulo é dedicado à deformação e distorção de recordações, bem como aos diferentes âmbitos em que se reconstróem socialmente as recordações.

2. Estabilizadores da recordação

Em seu romance *A festa dos espíritos*, o autor húngaro György Konrád escreveu: "Eu reavivo as histórias que perduraram no âmbar do tempo"¹³. Diante disso, gostaria de perguntar: Existe um tal âmbar do tempo? Ou ainda: Existem meios de conservação correspondentes para nossas recordações? Se é que existem, deve-se supor que somente em casos muito excepcionais, pois as recordações, como todos sabem, estão entre as coisas mais voláteis e incertas que há. Por isso é que pessoas em diferentes culturas em todos os tempos recorreram a estabilizadores materiais, desde mnemotécnicas objetais e visuais até a escrita. Não se quer falar aqui desse tipo de estabilizadores (em parte) externos à memória, mas principalmente dos mecanismos internos à memória que se opõem à tendência geral ao esquecimento, e que tornam determinadas recordações mais inesquecíveis do que as que prontamente nos escapam.

Se falo de "estabilizadores" nesse contexto, isso pode parecer problemático sob determinada perspectiva teórica. No entanto, a pesquisa neurofisiológica cerebral e sobre a memória adotou uma inequívoca teoria da localização e discute desde cerca de 1970 uma hipótese sobre a memória, "na qual uma armazenagem de informação baseada na 'simplificação' de estruturas nervosas desempenha papel central"¹⁴. Desde então, esse deslocamento da hipótese-guia foi dramatizado por teóricos construtivistas como uma mudança de paradigma, e as metáforas correntes da memória, inscrição e armazenagem foram criticadas como

13 György Konrád, *Das Geisterfest* [A festa dos espíritos]. Frankfurt, 1989, p. 7.

14 Hinrich Rahmann, "Die Bausteine der Erinnerung" [Os módulos da memória], *Bild der Wissenschaft*, ano 19, vol. II, cad. 9, 1982, pp. 75-86; o trecho citado está na p. 84.

falsificações inadmissíveis. Ao modelo de armazenagem estático contrapõe-se um modelo dinâmico e construtivo de transformação contínua, segundo o qual a memória ajusta o passado continuamente ao presente, de maneira elasticamente funcional¹⁵. Pode ser que a força da vontade ou do presente sobre a memória seja quase ilimitada, mas esses espaços de ação podem voltar a ser limitados por um outro fator: o corpo. Há experiências e feridas corporais inscritas corporalmente que, assim asseguram os especialistas, escapam a manipulações voluntárias. Por isso, a meu ver a tese de transformação e capacidade de adaptação da memória é inexpressiva e incorre em outro extremo do modelo de armazenagem. Por mais convincente e incontestável que seja a descoberta de que as memórias são reconstruídas sempre no presente e sob as condições específicas dele, parece-me exagerada a tese de que as recordações “não dependem do passado”, mas exclusivamente do presente¹⁶. Essa ideia conduziria à abolição do passado como mero sobejo problemático, realmente existente, material e intrínseco. Por esse motivo, deve-se retomar o problema da (in)confiabilidade da memória e investigar mais precisamente acerca das forças deformadoras ou estabilizadoras no processo da recordação.

Em primeiro lugar, seria imprescindível mencionar a língua natural. A língua é o estabilizador mais poderoso das recordações. É muito mais fácil lembrar-se de algo que tenha sido verbalizado do que de algo que nunca tenha sido formulado na linguagem natural. Quando ocorre a verbalização, não nos lembramos mais dos acontecimentos em si, mas da nossa verbalização deles. Os signos linguísticos funcionam como nomes, com os quais objetos e situações podem ser evocados novamente. Lê-se sobre determinada circunstância em um texto literário de Christa Wolf: “Faz onze anos, e foi em uma outra vida. A recordação teria se esvaído para ele se não a tivesse fixado com palavras; com a ajuda delas ele pode evocar aquela vivência quando queira”¹⁷. Pela língua, recordações indivi-

15 “Conteúdos da memória são obtidos, sob esse ponto de vista, não mais como informações já codificadas; elas devem ser *geradas*, de fato, no processo presente, independentemente da formação da memória”. (grifo nosso) Jürgen Straub, “Kultureller Wandel als konstruktive Transformation des kollektiven Gedächtnisses. Zur Theorie der Kulturpsychologie” [Mudança cultural como transformação construtiva da memória coletiva. Sobre a teoria da psicologia cultural], in Christian G. Allesch; Elfriede Billmann-Mahecha e Alfred Lang (orgs.), *Psychologische Aspekte des kulturellen Wandels* [Aspectos psicológicos da mudança cultural]. Viena, 1992, pp. 42-54; o trecho citado está na p. 50.

16 Jürgen Straub, *Kultureller Wandel...*, p. 52.

17 Christa Wolf, *Kein Ort. Nirgends* [Nenhum lugar, lugar nenhum]. Berlim, Weimar, 1980, p. 25. Wolf criticou a imobilização da memória. Em um ensaio sobre “Lesen und Schreiben” [Ler e escrever] (1968) encontra-se a sentença: “Assim terminam as infâncias naquele tempo, nisso todos acreditam, isso é que se lustra ao narrá-las repetidamente, isso é que já se torna

duais são estabelecidas e socializadas. Foi o que Maurice Halbwachs apontou quando enfatizou que nós, como membros de grupos, não podemos observar objeto algum sem dar a ele um nome e, com isso, submetê-lo à convenção e ao pensar do grupo. Além da língua, há outros estabilizadores da recordação, dos quais serão examinadas e exemplificadas a seguir três possibilidades: afeto, símbolo e trauma. Dois desses conceitos — afeto e trauma — envolvem o corpo em intensidades diferentes como meio; sob a terceira palavra, símbolo, trataremos da tradução da experiência corporal em “sentido”.

Afeto

Como já se explicou no capítulo sobre o poder efetivo da imagem, o afeto [*Affekt*] desempenha um papel central na história da mnemotécnica. Uma vez que essa memória artificial precisa tomar como ponto de partida as propriedades da memória natural, ela tira vantagens dos potenciais desta última. Quando vemos algo extraordinariamente baixo, abominável, incomum, grande, inacreditável ou ridículo, tais coisas ficam gravadas em nossa memória por longo tempo; o tratado mnemotécnico *Ad Herennium* estava atento a isso e, portanto, recomendava escolher imagens ativamente efetivas como apoios mnemônicos: “Precisamos fixar as imagens de modo a poder mantê-las na memória pelo maior tempo possível. Será esse o caso [...] se tomarmos não imagens mudas e vagas, mas imagens que coloquem algo em movimento”¹⁸. Para aumentar a força memorativa das imagens recomendou-se vesti-las esplendidamente com coroa e púrpura, ou desfigurá-las com manchas de sangue, faixas de lama ou cor vermelha brilhante. Essa visão das antigas técnicas mnemônicas coincide de maneira surpreendentemente exata com os resultados mais recentes da psicologia cognitiva. Em um experimento, psicólogos americanos apresentaram uma série idêntica de *slides* minúsculos a dois grupos de teste. Enquanto um grupo teve acesso apenas a imagens, o outro recebeu as mesmas imagens com uma história dramática, sanguinária mesmo. O resultado foi que os integrantes do primeiro grupo, depois disso, lembraram apenas de uma pequena parte das imagens, enquanto o outro grupo, de uma parte bem maior¹⁹. Embora nesse exemplo não

ofensivo, isso é que tem seu lugar garantido na arca de medalhas, tem sua assinatura: ‘Fim da infância’. Christa Wolf, *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985* [A dimensão do autor. Ensaio e artigos, discursos e diálogos]. Darmstadt, Neuwied, 1987, pp. 463-503; o trecho citado está nas pp. 479-80.

18 Theodor Nüßlein (ed.), *Rhetorica Ad Herennium*, III, XXII. Suíça, 1994.

19 Daniel L. Schacter (org.), *Memory Distortion. How Minds, Brains, and Societies Reconstruct the Past*. Cambridge, Londres, 1995, pp. 264-5.

sejam exatamente as imagens o suporte do afeto, mas sim o texto, o experimento psicológico confirma a importância do afeto para a memorização das recordações.

A possibilidade de manipulação da memória salta aos olhos tanto na mnemotécnica antiga quanto no experimento psicológico moderno. Aqui, não é uma obviedade que recordação e afeto mantenham qualquer relação; eles são, sim, acoplados de modo consciente e, conforme o caso, de modo arbitrário mesmo. Isso muda se passamos das técnicas artificiais de memorização para as recordações biográficas individuais. Neste último caso, recordação e afeto fundem-se em um complexo indissolúvel. Que recordações em particular serão “afetadas” por essa força estabilizadora, isso certamente foge ao controle do indivíduo, pois a participação afetiva em determinadas recordações justamente *não* pode ser controlada pelos indivíduos. Para Rousseau, era exatamente essa indisponibilidade que tornava o afeto um estabilizador de recordações tão importante. Em suas *Confissões* — um gênero que se baseia em recordações subjetivas como fonte principal —, ele parece ter sido um dos primeiros a voltar contra si a questão crítica acerca da credibilidade²⁰. No caso das recordações autobiográficas, isso significa que o memorialista precisa investigar tomando a si mesmo como suspeito. É possível, porém, estabelecer um parâmetro para a credibilidade de recordações que se situem em um campo onde não há testemunhas para um acontecimento, e onde não se pode recorrer a evidência alguma como base para a verificação? Rousseau, em busca de um tal parâmetro, deparou-se com o afeto. Ele estava ciente de que não poderia reconstruir situações passadas com precisão e, portanto, refutou desde o início uma pretensão de verdade objetiva para suas recordações. Uma pretensão de verdade, porém, ele fez valer para o afeto, pretensão que entendeu estar ancorada na “cadeia dos sentimentos” (*la chaîne des sentiments*):

Todos os documentos que juntei, que complementaram minhas memórias e me guiaram nessa empresa, passaram para outras mãos e não vão mais retornar para as minhas. Eu tenho somente um guia, com o qual eu posso contar, que é a cadeia dos

20 E se isso ocorre, é para que não se imponha essa mesma pergunta aos leitores, o que é habitual, e para refutar afirmações semelhantes. Agostinho escreve com vista a seus leitores: “eu não posso provar a eles, confesso a verdade, mas quem acreditar em mim, que abra os ouvidos por amor.” (X, III, 3) Agostinho, que escreveu suas *Confissões* não para seus contemporâneos ou posteridade, mas para Deus, baseou-se na impossibilidade de falsificação: “Seja eu quem for — a ti, Senhor, certamente sou transparente” (X, II, 2). Agostinho, *Bekenntnisse* [Confissões]. Ed. Kurt Flasch e Burkhard Mojsisch. Stuttgart, 1989, pp. 251-2. Em suas *Confissões*, a memória é evocada como uma musa; se essa musa canta algo verdadeiro ou falso, ele não se interessa por isso. Como pude observar, as autobiografias de Rousseau não puseram em questão a veracidade de suas próprias memórias.

sentimentos, os quais têm acompanhado o desenvolvimento da minha existência, da qual os eventos têm sido causa ou efeito. Eu facilmente esqueço de minha desgraça, mas não posso esquecer de meus erros, e ainda menos esqueço de meus bons sentimentos. Sua lembrança é tão cara para mim que jamais poderia desaparecer do meu coração. Eu posso deixar lacunas nos fatos, eles se movem, posso atrapalhar-me com as datas, *mas não posso me enganar sobre o que senti*²¹.

Em Rousseau, vamos do afeto como amplificador instrumental de recordações na mnemotécnica da Antiguidade até o afeto como núcleo duro das recordações. Sobre isso escreve Jean Starobinski: “O sentimento é o centro indestrutível da memória. [...] A verdade que Rousseau quer compartilhar conosco não diz respeito à localização exata de fatos biográficos, mas focaliza a relação que ele mantém com esse passado. [...] Isso representa uma verdade mais ampla, que foge, de fato, das leis da verificação. Não nos encontramos mais no campo da *verdade*, das histórias verdadeiras; entramos, sim, no campo da *autenticidade*.”²²

Parece-me que há algo ainda mais notável que a distinção entre verdade objetiva e veracidade subjetiva. A memória afetiva baseia-se em uma experiência psicofísica que escapa não apenas à verificação externa, como também à revisão própria. Cabe ilustrar tal coisa com outra autobiografia, em que a autora também fez uma reflexão sobre a tenacidade de suas recordações. Ela se chama Mary Antin, nasceu em Polotzk (Bielo-Rússia) e emigrou com sua família para os Estados Unidos²³. Lá escreveu, no ano de 1909, com apenas 28 anos de idade, sua autobiografia, ou seja, sobre aquele período de sua história de vida no ambiente judeu do Leste europeu, irreversivelmente concluído com a imigração.

As recordações têm início para a menina de quatro anos com o funeral de seu avô. Depois de ter descrito a cena da vigília do corpo, ela se interrompe, de repente, com a pergunta: “Lembro-me mesmo dessa pequena cena?”. E então continua:

21 Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, VI, p. 274.

22 Jean Starobinski, *Rousseau. Eine Welt von Widerständen* [Um mundo de resistências]. Munique, 1988, p. 294.

23 *The Promised Land*, de Mary Antin, surgiu primeiro como folheto em 1912 em “The Atlantic Monthly”, e, em 1940, saiu a primeira edição em livro. Cito na sequência conforme a segunda edição, Boston, 1969. Monica Rüthers chamou minha atenção para Mary Antin, e agradeço a ela pelas sugestões. Monica Rüthers, *Tewjes Töchter. Lebensentwürfe ostjüdischer Frauen im 19. Jahrhundert. Lebenswelten osteuropäischer Juden* [As filhas de Tewje, estilo de vida de mulheres judias orientais no séc. XIX, mundos da vida de judeus do Leste europeu]. Vol. 2. Köln, Weimar, Wien, 1996.

O mais provável é que eu não tenha tido, na atualidade daquele momento, nenhum interesse intelectual pelos restos mortais de meu avô e que eu, só mais tarde, em busca de uma primeira recordação, tenha desenvolvido essa cena e meu papel nela, para satisfazer meu senso para acentos dramáticos. Se eu tiver que atribuir a mim mesma a culpa por essa falsificação, então é benfeito para mim que eu agora, já no início, precise pôr em questão a autenticidade de minhas memórias²⁴.

Enquanto Antin lida aqui de forma irônica e galhofeira com suas recordações, deixa o leitor desnecessariamente desconfiado e desloca para o primeiro plano o caráter reconstrutivista de recordações pessoais, há trechos em que ela insiste com tenacidade surpreendente na veracidade de suas recordações. Ela vai um passo adiante, para além de Rousseau, à medida que faz valer essa verdade *contra-factualmente*, ou seja, em detrimento da evidência empírica. Esse problema é explicado por ela com uma recordação específica; trata-se da imagem de dalias vermelho-escuras, que teriam florescido no jardim do vizinho. Antin constata:

no que concerne a *minhas dalias* [grifo de Aleida Assmann], fui informada, nesse interim, de que elas não são dalias, mas papoulas. Como historiadora de confiança, preciso repassar aqui todos os rumores, porém reservo-me o direito de me ater à minha própria impressão. De fato, preciso insistir em dalias, se quero mesmo salvar o jardim para a memória. Acreditei nelas por um tempo tão longo, que neste momento, quando tenciono imaginar *papoulas* em meio àquelas massas vermelhas sobre o muro, o jardim inteiro se esfacela e me fica apenas um nada acinzentado. Não tenho nada contra papoulas. Mas minha ilusão acaba sendo mais real para mim que a própria realidade²⁵.

Papoula ou dália — por que ela destaca esse ponto secundário, que para o fluxo de sua narrativa é completamente desimportante? Não creio que Antin seja uma defensora da epistemologia pós-moderna, que coloca sua veracidade

24 "Perhaps I heard it described by some fond relative, as I heard other anecdotes of my infancy, and unconsciously incorporated it with my genuine recollections [...]. It is more likely, however, that I took no intellectual interest in my grandfather's remains at the time, but later on, when I sought for a first recollection, perhaps, elaborated the scene, and my part in it, to something that satisfied my sense of dramatic fitness. If I really committed such a fraud, I am now well punished, by being obliged, at very start, to discredit the authenticity of my memories". Mary Antin, *The Promised Land*, p. 80.

25 "Concerning my dahlias I have been told that they were not dahlias at all, but poppies. As a conscientious historian I am bound to record every rumor, but I retain the right to cling to my own impression. Indeed, I must insist on my dahlias, if I am to preserve the garden at all. I have so long believed in them, that if I try to see *poppies* in those red masses over the wall, the whole garden crumbles away, and leaves me a grey blank. I have nothing against poppies. It is only that my illusion is more real to me than reality". Idem, op. cit., p. 81.

subjetiva acima de um mundo experiencial objetivo e empiricamente assegurado. Penso, sim, que suas observações não dizem respeito à estrutura da realidade, mas à das recordações. Se ela insiste em *suas dalias*, então ela destaca com isso, sim, a qualidade apodíctica de recordações afetivas. Elas são incorrigíveis, pois ficam de pé ou caem com a intensidade da referência vital, da impressão imediata. Quando se renuncia a estas últimas, não resta mais coisa alguma para si.

A demonstração dessa referência vital ao passado tem também um valor testemunhal histórico, embora diferente do valor dos historiadores, com os quais a autora se compara:

Vocês poderiam vir até mim com a descrição mais acurada de Polotzk e provar onde eu errei —, porém eu continuo, mesmo assim, sendo a melhor guia (para visitantes estrangeiros). Vocês gostariam de provar que minha via aventureira leva a nada, mas posso provar, com meu batimento cardíaco acelerado e com minhas cadeias de associações, que me aconteceram coisas aqui e acolá — e então se acreditará *em mim*, não em vocês²⁶.

Symbol

Em seu estudo pioneiro sobre a memória e suas condições sociais, escreve Maurice Halbwachs: "Toda personalidade e todo fato histórico, já por ocasião de sua entrada na memória social, é transposto a uma doutrina, a um conceito, a um símbolo; nessa ocasião já se lhe atribui um sentido e se o transforma em um elemento do sistema de ideias da sociedade"²⁷. O que Halbwachs faz valer para a memória coletiva, isto é, para a memória socialmente mediada e compartilhada, aplica-se também — penso eu — à memória individual. O autor polonês Andrzej Szczypiorski, no texto intitulado "Recordações de uma pessoa idosa", descreveu o papel do símbolo como estabilizador das recordações. Essa pessoa idosa, objeto das recordações, é o sacerdote capuchinho Anicet, cujo verdadeiro nome é Albert Koplin. Ele nasceu em 1875 em Friedland, na Prússia Oriental. Em 1893, na Alsácia, entrou para a ordem dos capuchinhos e foi ordenado sacerdote em 1900, em Krefeld. Em 1918, chegou a Varsóvia e lá permaneceu, tornando-se polonês por escolha própria. Era ativo no cuidado com os pobres e no trabalho social, e foi um dos mais respeitados sacerdotes de Varsóvia. Em 1940, identifi-

26 Idem, op. cit., p. 84.

27 Maurice Halbwachs, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen* [A memória e suas condições sociais]. Frankfurt, 1985, pp. 389 ss.

cou-se como polonês diante das autoridades nazistas. Em 1941, foi levado para Auschwitz e lá morreu, ainda no mesmo ano, na câmara de gás.

Szczypiorski, segundo deixa claro na introdução a seu texto, deposita seu testemunho memorativo pessoal em uma estrutura de recordação institucional bem específica. No Palácio do Primado da Polônia deu-se um evento dedicado à memória do sacerdote, por um ensejo concreto: a ordem dos capuchinhos requereu a inclusão do processo de beatificação do padre Anicet no Vaticano. Szczypiorski era menino quando conheceu o sacerdote e o ajudou, entre 1938 e 1941, como acólito. Ele nada sabia sobre a origem, a importância e o destino do sacerdote. As memórias remanescentes daquele tempo em imagens, cenas e conversas limitam-se a pequenos recortes perceptuais da perspectiva de um adolescente. Para Szczypiorski, essa pequena quantia de dados da recordação é inversamente proporcional à importância que seu encontro com padre Anicet assumiu na revisão posterior de sua própria história de vida. Portanto, ele adverte a sua audiência desde o início: "Basicamente, tudo que eu digo aqui será uma confissão, o retrato de meu destino espiritual"²⁸. Embora tenha pouco a dizer sobre o padre Anicet, é muito o que tem a dizer sobre si mesmo. Szczypiorski distingue cuidadosamente entre as lembranças de sua juventude e as do homem de cabelos grisalhos que, como ele observa repetidamente, "traz sobre os ombros um saco de experiências próprias, já havendo deixado para trás a maior parte de seu tempo de vida" (p. 225). Sobre as recordações da juventude, ele escreve:

As experiências da adolescência continuam existindo em mim, mas se escondem muito bem em algum lugar, no sótão da recordação, desordenado e empoeirado, aonde se vai raramente. [...] Por certo, padre Anicet estava lá também em algum lugar, mas imperceptível, silencioso por anos a fio, não exigido. Em minhas recordações [...], se de fato ele estava em algum lugar, era um homem baixo, velho e encurvado, em um hábito imundo, com sandálias nos pés. E nada mais saberia dizer sobre ele, literalmente. (p. 225)

O sótão é um retrato vivo para a memória latente: desarrumado, negligenciado, os objetos ali, espalhados ao redor. Elas estão lá simplesmente, como velharias, coisas descartadas e negligenciadas, sem finalidade e objetivo. Como as velharias, também as recordações latentes existem em um estado intermediário, de onde incidem na escuridão do pleno esquecimento, ou podem ser resgatadas para a luz da rememoração. Cada uma das pequenas histórias que Szczypiorski ainda sabe narrar carrega o carimbo de um afeto específico: ambição, humilhação,

28 Andrzej Szczypiorski, *Notizen zum Stand der Dinge* [Notas sobre o estado das coisas]. Zurique, 1992, p. 224. Todas as citações do texto seguem essa edição.

surpresa, estranhamento e mistificação participam desse jogo, em que percepções se cristalizam como experiências, experiências como recordações.

Sobre as recordações da velhice, que Szczypiorski distingue cuidadosamente das recordações de juventude, ele escreve:

Ele só retornou em um momento mais tardio de minha vida. Hoje ele é para mim uma figura central, de qualquer modo alguém muito importante em minha aventura intelectual [...]. De fato, pode-se dizer que em minhas recordações, em meu processo de amadurecimento intelectual, padre Anicet é em certa medida um herói encenado *ex post*; ele preenche uma brecha mais da fantasia do que da realidade vivida. Anicet é um tipo de necessidade espiritual, um imperativo moral da minha existência que, para falar a verdade, é bastante complicada. (pp. 225 ss.)

O que é o afeto para as recordações da juventude é o símbolo para as recordações da velhice. Afeto e símbolo são estabilizadores de espécies bem diferentes. A recordação que ganha a força de símbolo é compreendida pelo trabalho interpretativo retrospectivo em face da própria história de vida e situado no contexto de uma configuração de sentido particular. Szczypiorski descreve precisamente que não é o Anicet desse seu trabalho de recordação tardio que restitui aquela pessoa histórica,

sua vida, seus atos ou sua influência, e sim Anicet como um determinado símbolo, como um destino erigido por minha fantasia ao grau de símbolo. [...] Isso, com que venho até aqui, é importante para mim, é uma questão minha, *meu* Anicet, mas não o Anicet verdadeiro e autêntico, que andava pelas ruas de Varsóvia e que pereceu atrás do arame farpado de Auschwitz" (p. 226, grifo de Aleida Assmann).

De outra parte, seria prematuro descrever essa recordação tornada símbolo como ficção e mentira, apenas porque ela declaradamente nada tem a ver com a verdade histórica. Não se deve subestimar a importância dessas recordações formuladas "a partir de padrões interpretativos adquiridos nesse meio-tempo"²⁹. Essa reinterpretação, que, como mostra o exemplo, não se deve equiparar necessariamente com "falsificação", dá uma contribuição importante para a estabilização das recordações no desenvolvimento de uma identidade pessoal. No

29 "Talvez não seja importante saber que papel ele representou em minha vida em 1940 ou 1941, mas só importa saber que papel ele representa hoje, quem ele é para mim hoje e quem continuará sendo até o fim de meus dias, esse homem velho e curvado de quem eu nada sabia, e que compus para mim de fragmentos de memória, como símbolo de minha própria transformação e amadurecimento espiritual". Idem, op. cit., p. 235.

entanto, de um modo diferente do que se dá com o afeto, os significados não estão nas percepções e recordações em si mesmas, mas serão reconstituídos depois. A estabilidade de uma parte essencial de nossas recordações depende da questão acerca da possibilidade de inventar e acrescentar um tal significado ou não. Poder propor essa questão corresponde não apenas à necessidade humana, mas também à determinação humana; não é só uma questão de adaptação, mas de autodeterminação. “À pergunta sobre o sentido da vida cada um responde com seu currículo”, escreve György Konrád em seu romance já citado³⁰. Enquanto um currículo se compõe de dados pessoais verificáveis objetivamente, uma história de vida está baseada em recordações interpretadas que se fundem em uma forma memorável e narrável. Tal formação chamamos de sentido; ela é a espinha dorsal da identidade vivida.

Trauma

Provavelmente, o crítico literário Lawrence Langer classificaria como “memória heroica” a transformação de recordações em símbolo, tal como proposta por Szczygiński. Para ele, que se ocupa com gravações em vídeo de depoimentos orais de sobreviventes do holocausto, “memória heroica” é o antônimo conceitual de “memória não heroica”. Enquanto a memória heroica — que não se pode comparar aqui ao périplo nietzschiano em direção à grandeza nem à sua “memória monumental”, ou à “Melete” — pressupõe um *self* integral, que dispõe de autoestima, livre-arbítrio, opções intelectuais, futuro, valores positivos e uma retórica do resgate, a memória não heroica está irreversivelmente alijada de todos esses recursos. À memória não heroica pertence o que Langer chama de *self* danificado (*diminished self*), ao qual se subtraiu qualquer controle físico e intelectual sobre o ambiente e cuja língua perdeu qualquer conotação de concessão ativa de autoridade. Langer, na linguagem da vítima do holocausto, constata “uma despedida de todo o léxico de conceitos que assegurariam o *self* integral, tais como: escolha, vontade, poder de reflexão, assecuração de expectativas”³¹. A memória não heroica, afirma Langer, documenta que já se exclui aqui uma superação interpretativa do terror, porque os pressupostos e valores necessários para isso, tanto anímicos quanto espirituais, também caíram vítimas do terror nazista. Em vez de ajudar a levantar terapêuticamente o *self* danificado, Langer deseja investi-lo de seus próprios direitos e criar para ele a validação de uma

30 György Konrád, *Geisterfest* [Festa dos espíritos], p. 7.

31 Lawrence Langer, *Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory*. New Haven, Londres, 1991, p. 177.

forma de existência própria: “Este *self* danificado requer todo um complexo de reinterpretações e novas percepções, uma visão modernizada ou modernista das possibilidades e fronteiras linguísticas e morais que não precisam permanecer restritas à realidade do holocausto”³².

A memória não heroica e o *self* danificado remontam a traumatizações que as vítimas do holocausto não são capazes de converter em símbolos remissórios. Uma experiência cujo excedente ultrapassa a capacidade psicofísica trata de destruir a possibilidade de uma autoconstituição integral. O trauma estabiliza uma experiência que não está acessível à consciência e se firma nas sombras dessa consciência como presença latente³³. Ruth Klüger, que sobreviveu aos campos de concentração de Theresienstadt, Auschwitz e Christianstadt, deparou-se repetidas vezes em sua biografia com a questão da traduzibilidade de uma experiência traumática em linguagem. Logo no início do livro, ela escreve sobre seu sobrinho Hans, que foi torturado pelos nazistas. Ela descreve e mostra tudo com grande exatidão e então prossegue: “Não obstante, os detalhes minimizam essa agonia, e só com a voz se discernem o diferente, o estranho e o maligno. A tortura não abandona o torturado, nunca, por toda a vida”³⁴. As palavras não incorporam o trauma nelas mesmas. Por pertencerem a todos, elas não acolhem nada de incomparável, específico ou único, muito menos a singularidade de um terror persistente. No entanto, o trauma requer justamente as palavras. Essas palavras, contudo, não são, para Klüger, as palavras de recordação e narração, mas de evocação e bruxaria: “Recordação é evocação, e evocação eficaz é bruxaria” (*Erinnerung ist Beschwörung, und wirksame Beschwörung ist Hexerei*, p. 79). Ela não trata de recordações em seu livro, mas de fantasmas. “Se não há tumulto, não

32 Ibidem. Não gostaria de tratar aqui da problemática que consiste em deduzir da situação de exceção — a experiência no campo de extermínio — a possibilidade de um estado mental humano fundamental e mais geral. Algo como considerar o sobrevivente do holocausto como paradigma do homem moderno. O que constato, apenas, é que a estratégia do símbolo se torna perceptível várias vezes nesse percurso: uma situação específica de que se recorda transforma-se em sinal de outra coisa que não está diretamente relacionada com isso.

33 Quanto ao trauma que remonta a experiências da infância, cabe dizer que nesses casos se tem a recordação da qualidade dos acontecimentos, mas não a recordação do contexto em que esses acontecimentos se deram. Associações sem contexto e marcadas pelo medo não se deixam localizar no tempo e no espaço. Sentimentos como esses são armazenados em uma dimensão sensorio-motora sem relação com o tempo e o espaço. É isso que torna tão difícil traduzi-los em símbolos e evocá-los com os recursos da linguagem. Bessel A. van der Kolk e Onno van der Hart, “Pierre Janet and the Breakdown of Adaption in Psychological Trauma”, *American Journal of Psychiatry*, 146, 12 dez., 1989, pp. 1.530-40; o trecho citado está na p. 1.535.

34 Ruth Klüger, *weiter leben* [seguir vivendo]. Göttingen, 1992, p. 9.

cessa o luto”, ela escreve (*Wo kein Grab ist, hört die Trauerarbeit nicht auf*, p. 94). Em suas palavras e poemas, ela tenta criar para os mortos insepultos — seu pai e seu irmão — lugares em que possam descansar em paz, o que se presta sobretudo, ela bem sabe, à pacificação de si mesma.

A menina de 12 anos conheceu bem o alcance de palavras e versos quando escreveu em Auschwitz um poema sobre a máquina de morte. Mais tarde ela escreve sobre isso:

Man muß die Schlaubheit durchschauen, die es mir eingab, das Trauma der Auschwitzter Wochen in ein Versmaß zu stülpen. Es sind Kindergedichte, die in ihrer Regelmäßigkeit ein Gegengewicht zum Chaos stiften wollen, ein poetischer und therapeutischer Versuch, diesem sinnlosen und destruktiven Zirkus, in dem wir untergingen, ein sprachliches Ganzes, Gereimtes entgegenzuhalten; also eigentlich das älteste ästhetische Anliegen. (p. 125)

É preciso perscrutar a esportezza que me inspirou a verter o trauma das semanas de Auschwitz em uma métrica regular. São poemas infantis, que em sua regularidade pretendem gerar um contrapeso em relação ao caos, uma tentativa poética e terapêutica de pôr em contraste com esse circo insensato e destrutivo em que afundávamos um todo linguístico e rimado; tratava-se, afinal, do anseio estético mais antigo.

A recordação que Ruth Klüger denomina a mais viva e sensacional diz respeito a uma humilhação de sua mãe que ela teve que presenciar. Depois de descrever a cena com palavras econômicas e precisas, ainda completa: “Pensei, não posso colocá-la no papel, e queria, em vez disso, acrescentar aqui que há coisas sobre as quais não posso escrever. Agora que elas estão sobre o papel, as palavras são, por assim dizer, tão comuns como outras, e não foram difíceis de encontrar” (*Ich dachte, die kann ich nicht aufschreiben, und wollte statt dessen hier einfügen, daß es Dinge gibt, über die ich nicht schreiben kann. Jetzt wo sie auf dem Papier stehen, sind die Worte dafür so gewöhnlich wie andere und waren nicht schwer zu finden*, p. 137). Nesse exemplo, torna-se bem visível a discrepância entre palavras intersubjetivas e experiência subjetiva. A experiência mais incisiva para a autora é para os leitores uma cena entre outras. As palavras usadas para descrevê-la são tão usuais quanto outras, ou seja, elas a encobrem com um véu de generalização e trivialidade. Elas renunciavam à acuidade, elas não corroem como aquela recordação que não cessa de doer. Palavras não podem representar essa ferida memorativa do corpo. Ante o trauma, a linguagem comporta-se de forma ambivalente. Há a palavra mágica, estética, terapêutica, que é efetiva e vital porque bane o terror, e há a palavra pálida, generalizadora e trivial, que é a casca oca do terror.

Ruth Klüger também trata do problema da memória não heroica, que obstrui a integração de experiência traumática e impede a construção de identidade possível. Ela própria se defende contra a estreita vinculação de seu nome a Auschwitz, pois o trauma não se imprime em alguém como uma origem o faz:

Das Wort Auschwitz hat heute eine Ausstrahlung, wenn auch eine negative, so daß es das Denken über eine Person weitgehend bestimmt, wenn man weiß, daß die dort gewesen ist. Auch von mir melden die Leute, die etwas Wichtiges über mich aussagen wollen, ich sei in Auschwitz gewesen. Aber so einfach ist das nicht, denn was immer ihr denken mögt, ich komm nicht von Auschwitz her, ich stamm aus Wien. Wien läßt sich nicht abstreifen, man hört es an der Sprache, doch Auschwitz war mir so wesensfremd wie der Mond. Wien ist ein Teil meiner Hirnstruktur und spricht aus mir, während Auschwitz der abwegigste Ort war, den ich je betrat, und die Erinnerung daran bleibt ein Fremdkörper in der Seele, etwa wie eine nicht operierbare Bleikugel im Leib. Auschwitz war nur ein gräßlicher Zufall.

A palavra Auschwitz tem hoje uma aura, ainda que negativa, de modo que isso determina amplamente o pensar sobre uma pessoa, caso se saiba que ela esteve lá. Também as pessoas que querem falar algo importante sobre mim dizem que eu estive em Auschwitz. Mas isso não é tão fácil, pois seja lá o que vocês desejem pensar, eu não sou de Auschwitz, sou natural de Viena. De Viena não há como livrar-se, percebe-se no modo de falar, porém Auschwitz era tão estranho para mim como a Lua. Viena é uma parte de minha estrutura cerebral e fala em mim, enquanto Auschwitz foi o lugar mais esquisito em que eu já entrei, e a lembrança disso permanece como um corpo estranho na alma, algo como uma bala de chumbo no corpo, que não se pode operar. Auschwitz era apenas uma coincidência terrível. (p. 138)

A imagem da bala de chumbo que não se consegue extrair do corpo com cirurgia expressa a contradição paradoxal do trauma; embora uma parte inalienável do homem, o trauma não é assimilável na estrutura identitária da pessoa, é um corpo estranho que estoura as categorias da lógica tradicional: ao mesmo tempo interna e externamente, presente e ausente. Esse caráter paradoxal do trauma foi enfatizado pelo filósofo francês Jean-François Lyotard, que se interessa pelo problema do trauma e da representação em sua dimensão coletiva e histórica. Seu ensaio histórico-psicoanalítico sobre “Os judeus” trata da (des-)proporção do genocídio europeu de judeus, a possibilidade de narrá-lo historicamente e de recordá-lo coletivamente. Lyotard prende-se ao conceito de recalçamento de Freud, o qual, como se sabe, não é uma forma de esquecimento, mas, ao contrário, uma forma bastante persistente de conservação³⁵. Enquanto Freud constata o

35 Novos trabalhos psicoterapêuticos evitam o conceito de repressão (que de qualquer modo já caíra em descrédito no debate sobre a *false memory*) e preferem, para descrever o processo,

recalcamento como um dado que ele esperava eliminar com sua terapia, Lyotard alça o recalcamento, paradoxalmente, à condição de uma norma, à medida que explica a traumatização como a única forma adequada de relação com o holocausto. Ele chega a essa conclusão em sua busca por estabilizadores de recordação confiáveis. Monumentos são para ele “representações” e, como tais, alívios da recordação; e, na realidade, estratégias de esquecimento. Fixações por escrito também não constituem uma precaução efetiva contra o esquecimento. Platão já sabia disso; ele via na fixação de algo por escrito uma forma de esquecimento. Pois o que está escrito também pode voltar a ser desarranjado e apagado; o que, em contraste, nunca recebeu a forma de um signo, de um símbolo capaz de recordar, por isso mesmo também não pode ser negado ou esquecido, segundo Lyotard. Ele escreve:

O conteúdo é assimilado na memória por uma representação, e um tal registro pode parecer uma boa proteção contra o esquecimento. No entanto, creio que antes o contrário é verdadeiro. Segundo o entendimento corrente, só se pode esquecer o que foi registrado, pois apenas o que foi registrado também pode ser apagado novamente. De outra parte, o que não foi gravado por falta de uma superfície de gravação, por falta de um lugar ou uma duração em que se pudesse sediar a gravação — o que, afinal, por não ser sintetizável não pode encontrar lugar para si, nem no espaço nem no tempo da dominação, nem na geografia nem na diacronia do próprio intelecto consciente —, digamos assim: o que não é, enfim, um material possível da experiência porque as formas das constituições da experiência (seja ela inconsciente) ocasionada pelo recalcamento secundário não são adequadas nem apropriadas para isso, ora: nada disso se pode esquecer. Nada disso oferece ao esquecimento um ponto a ser atacado e permanece presente “apenas” como um afeto que não se sabe como classificar, como um estado de morte no meio da vida do espírito (*comme un état de mort dans la vie de l'esprit*)³⁶.

empregar o conjunto de conceitos relacionados a dissociação. Em um caso como esse a estratégia de sobrevivência instintiva é a cisão [*Abspaltung*]. A vítima de uma experiência traumática cinde de si uma parte que não se deixa afetar, paira sobre o acontecimento e produz lembranças encobridoras, conciliáveis com a constituição do eu. Com isso fica a meio caminho o afeto, cujo ímpeto era muito grande para poder integrar-se ao sistema cognitivo e afetivo da pessoa, e que se faz notar a longo prazo pelas formações sintomáticas e ações emocionais. A tarefa dos terapeutas consiste, então, em unir novamente as partes da psique divididas sob o impacto do trauma e recolocar em contato as camadas afetiva e cognitiva.

36 J.-F. Lyotard, *Heidegger und "Die Juden"* [Heidegger e “Os judeus”]. Viena, Passage 21, 1988, p. 38. R. Barthes aponta em uma direção parecida com sua distinção entre *studium* e *punctum*: “O que posso designar não é propriamente capaz de me aliciar. A incapacidade de designar algo é sinal claro de uma agitação interna”. Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* [A câmara clara. Observações sobre a fotografia]. Frankfurt, 1985, p. 60.

O catálogo de definições negativas — não espacialidade, intemporalidade, ausência de signos —, que para Lyotard descreve a única forma adequada de relacionamento com o trauma histórico do holocausto, intensifica-se na forma mística da morte em vida, que traz uma certa fundamentação religiosa e volta a ser, por sua vez, um símbolo: desta vez um símbolo da resistência contra qualquer forma de atribuição de sentido, símbolo de um “resto” indissolúvel, de um *oubli inoubliable*. O conceito de trauma de Lyotard é visivelmente muito diferente do de Langer. Enquanto Langer trata de traumas concretos e achados reais de memórias “degradadas” e de estados de consciência de sobreviventes do holocausto, Lyotard, na ação paradoxal de uma “doença sob prescrição”, recomenda ao espírito essencial o trauma como forma de referência coletiva ao crime coletivo do holocausto, e com isso transforma em opção a quintessência do que acontece em um ato de desautorização extrema. Lyotard recomenda o trauma como o estabilizador adequado para a recordação do holocausto. O conceito de trauma de Lyotard, com sua coletivização e nobilitação, tornou-se metafórico: foi assim que ingressou na teoria literária e lá sinaliza uma “crise geral da representação”. A análise de Lyotard é característica de uma mudança de paradigma da teoria da memória. Ele advoga em favor do trauma enquanto esquecimento não pacificado, porque pressupõe que só assim se possa alcançar uma perpetuação estável do holocausto na memória cultural. Se para o indivíduo a superação de uma experiência traumática deve conduzir, terapeuticamente, a uma memória pacificada, ou a um esquecimento pacificado, tais perspectivas sanitárias são ofuscadas no nível de sociedade. Aqui, em flagrante contradição com um conceito central dos anos 1960, não se lida apenas com a superação do passado, mas com sua conservação³⁷. Essa atitude pressupõe que não há em nível social correspondências com o que, em nível individual, é o esquecimento pacificado. A instalação de monumentos e a proliferação de memoriais, o que se apresenta como apego a coisas passadas, torna-se algo suspeito sob essa perspectiva, como um alívio, uma evacuação, uma recordação encobridora.

Para descrever os *flashbacks* de seus estados traumáticos, pode-se usar como metáfora a vítima de um abuso sexual infantil: “durante tais lembranças estou lá, não aqui [...] e passo mais uma vez por algo que ficou não compreendido e não

37 São obras características dessa nobilitação do conceito do trauma fora da teoria literária: Michael Roth, *The Ironist's Cage. Memory, Trauma and the Construction of History*. Columbia University Press, 1995; Paul Antze e Michael Lambek (orgs.), *Tense Past. Cultural Essays and Memory*. Nova York, Londres, 1996.

recebeu importância — apenas existiu e apareceu —, como num âmbar que se fragmentará de repente...³⁸. As três palavras-chave investigadas nos levaram a formas diversas de estabilização, que podemos situar em um triângulo entre heteronomia patológica e autodeterminação livre. O *afeto* como potencializador da percepção conserva elementos da recordação que ingressam na memória de armazenamento como partes sem um todo ou como micronarrativas dobradas e lá ficam lado a lado, desconexas³⁹. Tais núcleos de recordação pré-linguística e protonarrativa estão no meio do caminho entre “impressão” e codificação simbólicas. Na direção da codificação simbólica, eles formam o material para processos secundários de estabilização narrativa e interpretativa. Aqui ainda é preciso retornar, mais um vez, ao significado da verbalização de recordações. Transformam-se em *anedotas* as recordações que, via de regra, foram polidas regularmente por meio de um narrar. Nesse processo, a força estabilizadora migra do afeto para a fórmula linguística, de modo gradual. Sobre a anedota vale dizer que “é na comunicação que sua graça ou dramaticidade se mantém viva, ou só nela se terá formado”⁴⁰. Anedota e *símbolo* representam aqui diferentes formas e narrações. Enquanto aqui se fortalece uma recordação em reiterados atos de fala, acolá a recordação se solidifica em um ato hermenêutico de autointerpretação. Uma narração está sob o signo do que é digno de nota e, consequentemente, sob o signo da memória; a outra narração, sob o signo da interpretação

38 Roberta Culbertson, “Embodied Memory, Transcendence, and Telling: Recounting Trauma, Re-establishing the Self”, *New Literary History* 26 (1995), pp. 169-95; o trecho citado está na p. 187.

39 Do ponto de vista psicanalítico, no entanto, o papel estabilizador do afeto (especialmente um afeto negativo) será julgado de modo um pouco diferente. Aqui se apontará justamente que “o processo de recalçamento — como muitos mecanismos do tornar situações conflituosas inconscientes — implica separar afeto e cena relacionada. Os afetos se depositam, por assim dizer, nas cenas ‘erradas’, o que leva a sintomas neuróticos. Apenas no processo de análise pode-se fazer retroagir estas ligações ‘erradas’”. Cito de uma carta de Ilka Quindeau; ver sobre o assunto, da mesma autora: *Trauma und Geschichte. Interpretationen autobiographischer Erzählungen von Überlebenden des Holocaust* [Trauma e história. Interpretações de narrativas autobiográficas de sobreviventes do holocausto]. Frankfurt, 1995. A um resultado parecido fez chegar uma discussão com doutorandos da Universidade de Hildesheim, aos quais agradeço as sugestões iluminadoras.

40 Lutz Niethammer, “Fragen — Antworten — Fragen. Methodische Erfahrungen und Erwägungen zur Oral History” [Perguntas — Respostas — Perguntas. Experiências e ponderações metodológicas sobre a *oral history*], in Lutz Niethammer e Alexander von Plato (orgs.), “Wir kriegen jetzt andere Zeiten”. *Auf der Suche nach der Erfahrung des Volkes in nachfaschistischen Ländern. Lebensgeschichte und Sozialkultur im Ruhrgebiet 1930 bis 1960* [“Agora são outros tempos”. Em busca da experiência do povo em países pós-fascistas. Biografia e cultura social na região do Ruhr de 1930 a 1960]. Vol. 3. Berlin, Bonn, 1985, p. 405.

e do sentido. Com isso, retorno ao meu triângulo. Se o afeto excede uma medida suportável e converte-se em um excesso, então não estabiliza mais as recordações, mas as destrói. É esse o caso do *trauma*, que transforma diretamente o corpo em uma área de gravação e, com isso, priva a experiência do processamento linguístico e interpretativo⁴¹. O trauma é a impossibilidade da narração. Trauma e símbolo enfrentam-se em um regime de exclusividade mútua: impetuosidade física e senso construtivo parecem ser os polos entre os quais nossas recordações se movimentam.

Para retornar à pergunta original sobre estabilidade ou versatilidade ilimitada das recordações: temos visto confirmar-se o caráter maleável das recordações, o qual não comove somente porque as recordações se reconstróem sob a pressão específica de um determinado presente, mas também em quadros institucionais específicos que operam sua seleção e definem seus contornos: deparamo-nos sucessivamente com quadros autobiográficos, eclesiásticos, jurídicos, terapêuticos e historiográficos. Esses quadros jamais podem ser cobertos por inteiro, o que perfaz o valor agregado das recordações em face de tentativas sociais e culturais de manipulá-las. Ante a maleabilidade das recordações, cabe-nos estimar tanto seu bloqueio quanto seu excesso, o que contraria a visão de que pelo caminho escorregadio do consenso “seja possível gerar um novo passado”⁴². A clarividência de que nunca se concluem a interpretação e a transformação do passado não pode conduzir à negação da indisponibilidade, da conclusividade e do caráter vinculativo da injustiça em curso e do sofrimento vivido, tampouco dos efeitos de uma marca impingida.

3. Falsas recordações

A questão da estabilidade ou instabilidade das recordações está inseparavelmente ligada à questão de sua confiabilidade ou inconfiabilidade. Por isso, é

41 Roberta Culbertson faz uma diferenciação entre *encoding* e *encrypting*; cf. “Embodied Memory...”, p. 194; Ruth Leys, “Traumatic Cures. Shell Shock, Janet, and the Question of Memory”, in *Trauma and Memory*. Nova York, Londres, 1996, p. 120, faz diferenciação entre *traumatic* e *narrative memory*.

42 Jürgen Staub, “Kultureller Wandel als konstruktive Transformation des kollektiven Gedächtnisses. Zur Theorie der Kulturpsychologie” [Mudança cultural como transformação construtiva da memória coletiva. Sobre a teoria da psicologia cultural], in Christian G. Allesch; Elfriede Billmann-Mahecha e Alfred Lang (orgs.), *Psychologische Aspekte des kulturellen Wandels* [Aspectos psicológicos da mudança cultural]. Viena, 1992, pp. 42-54; o trecho citado está na p. 52.

preciso abordar também, nesse contexto, o problema das “falsas recordações”, que nos últimos dez anos mereceu atenção redobrada. Enfatiza-se, repetidamente, que as recordações são inconfiáveis. Essa inconfiabilidade funda-se não só em uma debilidade, em um déficit do recordar, mas, ao menos em igual medida, em forças ativas que conformam a recordação. Os teóricos que substituem a noção de memória como um armazenador pela tese do caráter reconstrutivo das recordações enfatizam que a memória sempre está submetida aos imperativos do presente. Afetos, motivações e intenções atuais são os vigias do recordar e esquecer. Eles determinam quais recordações ficam disponíveis ao indivíduo em um momento presente e quais se mantêm inacessíveis; além disso, produzem também os matizes valorativos específicos das recordações entre aversão moral e transfiguração nostálgica, entre relevância ou indiferença. Não foram os neuropsicólogos de nossos dias os primeiros a desenvolver a teoria da conformação ulterior das recordações. Segundo Freud a conformação das recordações remonta à *culpa*, que domina a economia da memória. Por conseguinte, a psicanálise é aquela “arte de memória” que recupera do recalçamento e da desfiguração as recordações perdidas e deformadas. Segundo Nietzsche, a conformação remonta à *vontade*, que domina a economia da memória. Nietzsche é o teórico da *melete*, uma recordação que está a serviço da consciência propositada, voltada a um agir. Ele citou Goethe, quando escreveu: “Quem age (está) sempre desprovido de consciência” [*gewissenlos*], no sentido de “desprovido de ciência” [*wissenlos*]⁴³; entende-se com isso que está disponível para quem age, no momento da ação, nada mais que um fragmento de seu saber e de suas recordações. “Ele esquece a maior parte das coisas para fazer uma apenas, é injusto com o que ficou para trás, e só conhece um direito, o direito do que agora deve vir a ser”⁴⁴. Nietzsche constatou que a cultura, para combater esse esquecimento injusto, estabeleceu a moral e a consciência, a qual, no entanto, não é muito mais confiável. Pois a consciência precisa do apoio da memória, mas esta se revela uma força débil. Em um famoso aforismo, ele concentrou esse problema sob a forma de um drama em miniatura: “Fui eu que fiz isso”, diz minha memória. Não posso ter feito isso — diz meu orgulho e permanece inflexível. No fim, minha memória cede”⁴⁵. Temos aqui, diante de nós, uma psicomacia *in nuce*. Nietzsche já poderia ter encontrado essa ideia em Montaigne, que escreveu: *Chaque person d'honneur choisit de perdre*

43 Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* [Considerações intempestivas. Segunda parte: Dos usos e desvantagens da história para a vida], in *Sämtliche Werke*, Vol. I, p. 254.

44 Idem, op. cit., p. 254.

45 Idem, *Jenseits von Gut und Böse* [Para além do bem e do mal], in *Sämtliche Werke*. Vol. V, p. 86.

son conscience que de son honneur. Esse pensamento segue notadamente certa tradição moral, cujo principal tema é o de uma antropologia cética do homem em sua condição contraditória.

O problema das falsas recordações tem relevância prática imediata para os interessados na plausibilidade de depoimentos de testemunhas, como juristas e pesquisadores de história oral. Provocado pelas questões técnicas acerca das possibilidades de verificação das recordações, o problema se tornou pungente, sobretudo para a psicoterapia, mas há impacto também para a literatura. As perguntas que surgem nesses diferentes contextos são: Existem padrões universais para a veracidade das recordações? Existe algo como uma verdade específica de recordações subjetivas? Como se comportam recordações divergentes diante do ideal de uma verdade histórica única e autorizada? A plasticidade das recordações está para uma epistemologia “pós-moderna”, que põe em questão o predomínio “moderno” de uma verdade monolítica? Ou a relevância de recordações falsas consiste mais propriamente em uma ampliação cética de nossas assunções básicas acerca da imputabilidade geral da experiência humana em um mundo que se tornou indistinto e obscuro?

O debate americano sobre a *false memory*

Quando se fala do corpo como *medium* da memória, é de esperar que com isso se faça referência a recordações que não se possam atribuir à vontade livre nem manipular de maneira aleatória. É um fato trivial que errar é humano e que a memória está sujeita a falhas. Mas é diferente quando cientistas comprovam que falsas são apenas aquelas recordações que fazem referência a experiências elementares e traumáticas. Cabe recapitular aqui, brevemente, esse complexo de problemas que virou manchete nos EUA sob o *slogan False-Memory-Debate*⁴⁶. No centro do debate está a questão sobre a confiabilidade e inconfiabilidade das recordações. Ainda mais: aqui uma problemática particular de recordações transforma-se em um conflito de interesses públicos, em que se defrontam dois campos hostis. Deixam-se reconhecer pelas respectivas siglas: de um lado está o

46 A última repercussão do debate foi lida, por exemplo, em três números de *New York Review of Books* na virada dos anos 1994/1995. Lá, Frederick Crews desenvolveu e renovou a discussão com duas sequências de seu ensaio “The Revenge of the Repressed”, em *The New York Review of Books*, XLI, nº 19, nov., 17 (1994); nº 20, dez., 1ª (1994); e XLII, nº 1, jan., 12 (1995). No entanto, o debate remonta a um momento anterior; uma clara descrição das posições antagônicas já se encontra no principal órgão de divulgação da terapia familiar americana, o *Family Therapy Networker* de set./out. de 1993. A seguir, apoio-me nessa fonte, que Helm Stierlin me indicou. A ela, meu agradecimento.

partido MPD. São psicoterapeutas que operam com o conceito de síndrome de *Multiple Personality Disorder*, algo como desintegração patológica de componentes da *persona*. Toma-se como uma causa importante da desintegração da *persona*, para aportar de saída um termo técnico a mais, o conhecido *post-traumatic stress disorder*, um conjunto de atribuições graves que se manifestam como efeitos de experiências traumáticas de longo prazo. O diagnóstico oficial da *post-traumatic stress disorder* já existe desde 1979, quando o termo foi registrado no manual norte-americano de psiquiatria. Esse diagnóstico médico teve consequências jurídicas. Em 1980 foi revogada em 21 estados norte-americanos a prescrição após sete anos do prazo para registro de determinadas acusações. As acusações diziam respeito sobretudo a crimes cujas vítimas não eram maiores de idade, mas crianças; também por isso as acusações não encontravam demandante, elas eram evitadas pela pressão de manter tudo em segredo e por um recalamento que persistia por décadas. Em 1980, portanto, deixou de haver nos Estados Unidos essa prescrição, em relação ao incesto com crianças pequenas e ao abuso sexual infantil. Paralelamente ao reconhecimento jurídico, teve início um *incest recovery movement*, um movimento de desvendamento de recordações reprimidas, estimulado em sessões de terapia e na atividade de grupos de autoconhecimento, mas também a partir de leituras e programas de tevê especializados⁴⁷.

O partido oposto pode ser subsumido em uma combinação de letras; é representado por uma organização que se chama FMSF = *False Memory Syndrome Foundation*. Os membros dessa organização são, acima de tudo, pais que foram acusados por seus filhos da prática de abuso sexual e rejeitam essas acusações. Eles veem nesse novo movimento denunciatório uma variante contemporânea da caça às bruxas, em que não é a inquisição quem dita as cartas, mas a corporação dos psicoterapeutas. Eles se queixam de que essa corporação, em vez de curar doenças, as induz, e que os terapeutas, em "confabulação" com os clientes, geram falsas recordações, para fazer delas uma explicação das causas de todo e qualquer problema, uma explicação tão rasa quanto impactante. A reexposição de uma experiência de abuso sexual na primeira infância torna-se, assim, a principal chave terapêutica para qualquer crise futura de orientação ou distúrbio comportamental: um casamento infeliz, depressões, uma perturbação alimentar temporária.

Desde que crianças e pais se embatem, e para isso conclamam tanto a assistência jurídica quanto a atenção da mídia, paira um claro dilaceramento sobre a família de classe média branca americana. Mas não me importa aqui politizar

47 Ellen Bess e Laura Davis, *The Courage to Heal. A Guide for Women Survivors of Child Sexual Abuse*. 3ª ed. Nova York, 1994.

esse tema, e sim apresentar as diferentes teorias da recordação que perpassam essa controvérsia. Pois não apenas os pais acusados fazem parte do FMSF, como pais atingidos diretamente pelo movimento denunciatório, mas também pesquisadores e críticos da recordação, que iniciaram uma grande ofensiva contra o que chamaram de "mito das recordações reprimidas". Elizabeth Loftus, uma das mais proeminentes cofundadoras da organização, não pertence ao grupo de acusados; ela aderiu a ele como pesquisadora da recordação. Seu campo de trabalho é a *psicologia cognitiva*; ela é considerada nos Estados Unidos a principal autoridade na pesquisa experimental sobre a recordação e é consultada, em procedimentos legais, como perita sobre o teor de verdade dos depoimentos de testemunhas. Seu principal campo de pesquisa é a inconfiabilidade das recordações, que ela sempre põe à prova em novos testes de laboratórios, cada vez mais inventivos. Assim, ela não apenas comprovou várias vezes a imprecisão, mutabilidade e sugestionabilidade da memória humana, mas chegou mesmo a implantar em um adulto, em laboratório, a falsa memória de uma experiência traumática que ele teria tido com cinco anos de idade, segundo afirmava⁴⁸.

Parece óbvio haver na psicoterapia, disciplina em rápida expansão, como em qualquer outra profissão, casos de *malpractice*. Esses excessos, sobretudo porque têm graves consequências humanas e sociais, precisam ser criticados de maneira severa, em especial no sentido das partes realmente envolvidas. Sob o aspecto da pesquisa acerca da memória, interessa-me ainda outra coisa no debate americano: ele evidencia que recordações são reconstruídas em quadros institucionais específicos que podem revelar-se contraditórios sob certas circunstâncias.

O *quadro terapêutico* é marcado por conclusividade, cooperação e empatia clínica. A desconfiança do analista, adquirida de maneira calculada, não objetiva desmascarar os clientes, mas tratá-los. O que se quer é desvendar, por meio de bloqueios e ajustes, a verdade subjetiva de uma pessoa, cujo testemunho objetivo é um sofrimento visível. Um critério importante de verdade é essa pressão de padecimento, que em grande parte se mede segundo o grau de empatia humana. No *quadro jurídico*, marcado pela esfera pública, desconfiança e crítica, age-se de modo oposto. Pressuposto desse discurso é a alternativa clara entre verdade e mentira, que se consolida com o auxílio da evidência externa e deve conduzir a uma decisão no sentido de culpado/inocente.

Em outras palavras: no quadro jurídico não se pode ministrar terapia alguma e na terapia não se pode executar veredito algum. Recordações são reconstituídas de maneiras diversas, em diferentes ambientes, sob um *ethos* diferente. Isso

48 Elizabeth Loftus et al., "The reality of illusory memories", in Daniel L. Schacter *Memory Distortions. How Minds, Brains and Societies reconstruct the Past*. Cambridge, 1995, pp. 47-68.

expressou um terapeuta que lutou contra a exigência de não considerar em seu trabalho “quaisquer recordações, independentemente das possibilidades de verificação externas”. Ele escreve:

Não tenho interesse em uma tarefa como essa. Sou terapeuta e não detetive. Quando clientes vêm a mim e com isso correm o risco real de expor e investigar os problemas básicos de sua vida, então isso só pode acontecer em uma relação terapêutica, que é segura, privada e protegida, e que prefiro designar como “santuário”. Trabalho no campo dos efeitos subsequentes de experiências aterradoras. Estou menos interessado na acurácia extrema de cada detalhe das recordações de meus clientes que nas dores crônicas que sentem depois de seus problemas. Não componho mosaico algum de evidências jurídicas. Vai muito além da competência e do contrato do terapeuta vigiar a vida de seus clientes como pesquisador, detetive, advogado ou historiador⁴⁹.

Esse vislumbre de um debate atual demonstra que mesmo as recordações mais particulares, quando reconstruídas no quadro institucional apropriado, podem ter consequências sociais e políticas consideráveis. O debate também revela atitudes contrárias ante a questão da estabilidade das recordações; os terapeutas de trauma assumem como ponto de partida que as recordações possam ser conservadas de modo efetivo ao longo de décadas e depois redescobertas; os psicólogos cognitivos, por sua vez, colocam fundamentalmente em questão a possibilidade de uma tal duração e — como os construtivistas — contam, diante das recordações, com plasticidade e mutabilidade ilimitadas.

Critérios da credibilidade das recordações na *oral history*

Enquanto autobiógrafos como Rousseau e Antin podem viver bem com a separação da veracidade objetiva e da veracidade subjetiva, ela é insustentável para um outro grupo de profissionais e especialistas da recordação, a saber: os historiadores da pesquisa da *oral history*. Eles, que acrescentaram ao fundo de fontes históricas as recordações pessoais e que fizeram da “entrevista memorativa” um novo instrumento de pesquisa, têm que submeter também essas recordações a seus critérios de objetividade e desenvolver procedimentos de verificação apropriados. Precisam realizar a façanha de, como parceiros de entrevista, assumir *ambos* os papéis sobre os quais constatamos colidirem de modo irreconciliável no debate sobre a *false memory*. Para poder estimular as recordações, de um lado precisam proceder de forma empaticamente intersubjetiva e criar uma situação de confiança pessoal; de outro, para poder trabalhar como cientistas com

49 David Calof, *Family Therapy Networker*, set./out., 1993, p. 44.

esse material, precisam proceder criticamente e examinar essas recordações segundo seu valor declarativo histórico. As recordações, escreve Lutz Niethammer, principal representante da pesquisa alemã sobre *oral history*,

não são imagens especulares objetivas de uma realidade ou percepção passadas. A entrevista memorativa está codeterminada muito mais pelo fato de que a memória seleciona e condensa, de que os elementos da recordação se recompõem e são processados linguisticamente com base em padrões de interpretação adquiridos no intervalo de tempo ou na conformação adequada à comunicação, e pelo fato de que tais elementos são influenciados por mudanças nos valores socialmente aceitos e pela interação sociocultural na própria entrevista⁵⁰.

Uma vez que se conhece quanto é inconfiável o valor de verdade das recordações subjetivas, historiador algum irá aplicar a entrevista memorativa como técnica de levantamento de dados onde houver fontes mais objetivas à disposição. A entrevista da *oral history* funda-se em uma tensão irreduzível, um abismo entre a verdade do entrevistador e da pessoa entrevistada. O entrevistador não pode fiar-se irrestritamente em seus interlocutores, nem ignorar inteiramente o teor de verdade do que foi declarado. Para o pesquisador da *oral history* com suas entrevistas memorativas, trata-se sobretudo da “subjetividade das pessoas envolvidas”, que desde sempre foi eliminada da construção cientificamente abstrata da “história”. Ele desejaria “fazer ingressar na história” essa subjetividade, com o efeito bem calculado de que o “conceito unificado da história” “explode de novo” sob a pressão de histórias múltiplas⁵¹. Para poder desenvolver seu significado enquanto “intervenção da memória na pesquisa histórica”, a *oral history* não precisa apenas de uma crítica específica das fontes, de uma elaboração e avaliação metódicas da entrevista memorativa; o entrevistador precisa perceber, acima de tudo, que ele mesmo — com sua presença, suas perguntas e reações ao trabalho de recordação (re-)construtivo — está ativamente envolvido.

Além de uma crítica e hermenêutica textuais elaboradas, há algumas regras de ouro que Niethammer propõe como critérios de verificação:

Certas divergências ou uma discrepância notória de realce marcante ou minuciosidade, por um lado, e enquadramento situacional, por outro, podem ser

50 Lutz Niethammer (org.), *Die Jahre weiß man nicht, wo man die heute hinsetzen soll. Fachismuserfahrungen im Ruhrgebiet. Lebensgeschichte und Sozialkultur im Ruhrgebiet 1930-1960* [Anos que hoje em dia não sabemos onde encaixar. Experiências do fascismo na região do Ruhr. Biografia e cultura social na região do Ruhr de 1930 a 1960]. Vol. I. Berlim, Bonn, 1983, p. 19.

51 Idem, “Fragen — Antworten — Fragen...”, pp. 395-445; o trecho citado está na p. 400. Agradeço a Ute Frevert por essa indicação.

vistas como indício de espontaneidade e autenticidade de um “conteúdo de recordação encapsulado”, por assim dizer.

A pergunta pela *primeira vez* de uma experiência é empregada pelo entrevistador como procedimento tentativo para alcançar recordações autênticas. Pois presume-se que com o frescor da primeira vez esteja associada, ao mesmo tempo, uma força maior de cunhagem e, consequentemente, maior credibilidade da recordação.

No entanto, segundo a opinião da pesquisa da *oral history*, não é apenas por meio da força afetiva e proeminência da experiência que se reforça a autenticidade de uma recordação, mas inversamente também por prática rotineira e repetição. A discrição do dia a dia conserva inalteradas as recordações simplesmente por não tematizá-las. O que nunca se comenta também não se reinterpreta; conserva-se em um estado de latência que preserva a “inocência” da recordação⁵². Nesse estado de latência recordam-se sob a forma de imagens as rotinas e estados que tenham sido importantes um dia, sem o ingrediente adicional de uma estrutura narrativa ou declaração de sentido⁵³.

Uma forte conformação, ao contrário, permite entrever uma remodelação da recordação segundo padrões de processamento posteriores e uma adaptação a sistemas de valores predominantes.

O patrono secreto dessa pesquisa da *oral history* chama-se Marcel Proust, que introduziu no campo das recordações a oposição básica entre memória voluntária e involuntária (*mémoire volontaire/mémoire involontaire*). Do mesmo modo que para Proust, também para os historiadores que operam com fontes orais, a confiabilidade das recordações depende de sua estabilidade e intangibilidade. Para o historiador, como para o psicanalista, as recordações mais úteis são aquelas que se formaram menos pela consciência, mas que se viram estabilizadas, isso sim, por seu teor afetivo ou seu estado de latência.

Contudo, o interesse por uma *mémoire involontaire* na pesquisa da *oral history* é totalmente compatível com premissas construtivistas. Como Halbwachs, que falava dos “quadros sociais”, os *cadres sociaux* da recordação, Niethammer fala dos *settings* e da “especificidade dos arranjos socioculturais” em que as recordações são produzidas e avaliadas interativamente. Com sua descrição sistemática de tais situações contextuais, Niethammer confirma e elabora a tese a que chegamos como decorrência da discussão sobre o *false memory debate*: de que a condição das recordações se altera quando migramos do contexto psicanalítico ao jurídico. O *setting* psicanalítico caracteriza-se da seguinte forma:

52 Idem, *Die Jahre weiß man nicht...*, p. 29.

53 Idem, “Fragen — Antworten — Fragen...”, p. 405.

[Ele fica] retirado e protegido do espaço público para estimular a percepção do inconsciente e o acontecer das transferências. A relação é iniciada mediante solicitação e pagamento pelo cliente; o serviço do analista consiste em um duplo papel para o qual ele se qualifica por formação teórica, mas especialmente por experiência pessoal intensa nessa mesma situação. [...] A verdade da recordação do analisado consiste em uma autopercepção ampliada de partes de sua história de vida (geralmente da infância) e em um consenso com o analista sobre o significado dessa autopercepção.

O *interrogatório diante do tribunal*, ao contrário, é um processo de informação ligado a estados de coisas específicos diante de agentes do estado, no exercício preliminar de poder pelo monopólio estatal, ao qual o envolvido geralmente precisa sujeitar-se involuntariamente. [...] A verdade da recordação é constituída por terceiros, independentemente de quem lembra, em um processo regulado de investigação e busca de provas, por meio da confrontação de versões e plausibilidade.

Na *entrevista em pesquisa social* a iniciativa cabe ao pesquisador, que está vinculado ao espaço público, ao aparato científico ou a interesses de valoração mais específicos e quer produzir um texto avaliável, condizente com essas condições. O entrevistado não é questionado sobre sua identidade pessoal, e sim como *medium* da relação de seus dados sociais com suas opiniões, comportamentos ou a natureza de suas declarações. [...] Todas as declarações em entrevistas encerram realizações da memória, que, no entanto, não incitam curiosidade quanto ao seu conteúdo como declarações subjetivas atestadas sobre o passado, mas quanto às referências sociais de sua manifestação atual⁵⁴.

A “verdade” de recordações falsas — Quatro casos exemplares

Primeiro exemplo: Voltemos a Mary Antin, a imigrante judia americana de Polotzk, que se dedicou de forma tão persistente a sua “falsa” recordação. Ela, que em um ponto tão significativo de sua história de vida — a morte de seu avô — aclarara com ironia essa primeira recordação, apresentando-a como produto possível de reconstrução subsequente, insiste agora de modo veemente na solidez de sua recordação, a partir de um ponto de tão menor importância. De outra parte, o que sequer teria sido necessário, ela põe em questão sua recordação, mas insiste dessa vez no “assim e não de outro modo”. Tratava-se do jardim e do que nele floresceu: dalias ou papoulas? Dalias precisam ser plantadas, decoram um jardim ornamental camponês ou de gosto burguês; papoulas florescem no campo e por todo lugar aonde são levadas pelo vento. Assim como defende as flores de seu jardim em Polotzk, Antin também defende de maneira indireta, nesse momento, o jardim de sua recordação e ergue em torno dele uma cerca invisível. Ali nada deve soprar de fora e alterar a imagem, menos ainda as

54 Idem, op. cit., pp. 397, 435.

flores da papoula, que de qualquer modo são conhecidas como símbolo do esquecimento. Recordar significa para ela, em primeiro lugar, preservar, guardar a qualquer preço, se necessário também à custa de um saber melhor. Antin, mais uma vez:

In der Tat muß ich auf den Dahlien bestehen, wenn ich den Garten für die Erinnerung überhaupt retten will. Ich habe so lange an sie geglaubt, daß in dem Moment, wo ich mir jetzt Mohnblumen in jenen roten Massen über der Mauer vorstellen will, der ganze Garten zerbröselt und mich mit einem grauen Nichts zurückläßt. Ich habe bestimmt nichts gegen Mohn. Aber meine Illusion ist mal wirklicher für mich als die Realität. (81)

De fato preciso insistir nas dalias, se quero realmente salvar o jardim para a recordação. Acreditei nele por tão longo tempo, que agora, quando quero imaginar flores de papoulas naqueles volumes vermelhos sobre o muro, o jardim inteiro se desintegra e me deixa com um nada acinzentado. Não tenho nada contra papoula, em absoluto. Mas minha ilusão é assim mais real para mim que a realidade. (p. 81)

Quando mencionei esse exemplo em uma conferência no Getty Center em Santa Monica, desencadeou-se de imediato uma controvérsia acalorada. Susan Sontag, que estava na plateia, defendeu uma posição clara. Ela se posicionou vigorosamente contra uma desagregação da verdade objetiva por recordações subjetivas e vinculou estas últimas a seu valor histórico de testemunho. Sontag defendeu essa opinião com a atitude resoluta que a caracteriza: “Se o jardim dela se desintegra sem as dalias, ele que se desintegre então!”.

Muitas coisas falam em favor desse argumento. Não se pode tratar de reforçar um relativismo subjetivo da realidade em detrimento da norma de uma verdade objetivamente válida e genericamente vinculativa. Contudo, nessa confissão enfática em favor de dalias *versus* papoulas, parece esconder-se também uma verdade sobre a funcionalidade das recordações, uma verdade que não se pode descobrir caso se construa o problema segundo a dicotomia “verídico ou inverídico”. A verdade que se pode depreender das falsas recordações de Antin, como sugeri acima, diz respeito à qualidade apodíctica de recordações emocionais. Elas são incorrigíveis e inegociáveis, pois sustentam-se ou caem de acordo com a vivacidade da impressão afetiva⁵⁵. A discussão em Santa Monica me colocou no encaixe do problema paradoxal da verdade de recordações inverídicas. Em uma tal situação a gente se torna particularmente atento a casos semelhantes em que

55 Ver sobre isso o texto de Martin Walser, que sublinhou não ser possível para ele “instruir sua lembrança com ajuda de um saber adquirido nesse meio tempo”, in *Über Deutschland reden* [Falar sobre a Alemanha]. Frankfurt, 1988, p. 76.

manifestamente se vinculam recordações falsas a uma pretensão de verdade. Cabe apresentar três outros casos com que me deparei nesse ínterim.

Segundo exemplo: Dori Laub, um psicanalista que trabalhou, entre outras coisas, como entrevistador para o *Video Archive for Holocaust Testimonies*, em Yale, descreveu nesse contexto a seguinte experiência: ele mantinha entrevista com uma mulher que havia sido deportada para Auschwitz como judia e relatava suas experiências de lá. A testemunha tinha perto de 70 anos e dizia sua narrativa com uma voz monótona. Quando começou a falar das experiências sobre a revolta em outubro de 1944, ficou visivelmente animada. De súbito sua narrativa ganhou intensidade, entusiasmo e cor. “Ela estava lá”, escreve Laub sobre a entrevista. “De repente”, disse ela, “vimos quatro chaminés tomadas pelo fogo, nós as vimos explodir. As chamas se lançavam para o céu, pessoas corriam. Era inacreditável”⁵⁶.

Naquele momento, Dori Laub transforma-se de profissional médico e historiador em testemunha. Ele substitui em seu texto o depoimento da testemunha ocular pelo depoimento de quem o recebe. Assim, o depoimento de primeiro grau torna-se um depoimento de segundo grau, um testemunho sobre o testemunho. Inicialmente ele dá sustento às palavras da testemunha com uma ilustração imaginativa da cena narrada, depois fixa minuciosamente o que aconteceu naquele instante na situação da entrevista.

Houve um silêncio na sala, um silêncio de morte, no qual justamente as palavras ouvidas ressoaram como se carregassem um eco dos ruídos triunfantes que irromperam por trás do arame farpado, a marcha pesada de pessoas que tentavam escapar. Gritos, tiros, gritaria de guerra, explosões. Nenhum vestígio da mortal intemporalidade de Auschwitz. Um instante ofuscante e claro do passado ressoou pelo silêncio gelado da paisagem calada e sepulcral com a velocidade frenética de um meteoro que, ao colidir, dispara uma tempestade de imagens e sons. Entretanto, o meteoro do passado seguiu seu caminho. A mulher se calou novamente, e o tumulto do instante enfraqueceu. Ela adotou novamente sua atitude deprimida, e sua voz incidiu de novo em um tom rotineiro, quase enfadonho e lamentoso. Os portões de Auschwitz estavam trancados, e o véu do esquecimento e do silêncio, tão depressivo quanto opressivo, baixou novamente. O cometa de tensão e vivacidade, a explosão de vitalidade e resistência desapareceu e desapareceu na distância. (p. 59)

56 Shoshanna Felman e Dori Laub, *Testimony. The Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. Nova York, Londres, 1992, p. 59. O capítulo de Dori Laub tem por título: “Testimony and Historical Truth”.

Dori Laub, em sua descrição, reforça formidavelmente o efeito da narrativa. As cenas da revolta são repintadas com cores vivas para o leitor; mais que isso, registra-se uma correspondência exata entre a dramaticidade da narrativa e o avivamento da narradora, e esse incentivo, por sua vez, é descrito como um impacto memorativo que adentra a mulher com o poder natural de um meteoro e lhe traz a vivência renovada do momento. As metáforas da recordação — que empregam, por um lado, figuras como meteoro, cometa, explosão, resistência e, por outro, silêncio congelado, imobilidade e *rigor mortis* — equiparam-se ao acontecimento relatado, à revolta, e revestem o acontecimento no campo de concentração com o acontecimento na situação da entrevista. O texto é escrito de maneira que a irrupção da recordação também produz efeito no leitor.

Os historiadores que, em uma conferência, discutiram esse relato alguns meses depois demonstraram uma reação bem diferente. Eles constataram que o depoimento da mulher não era correto. Em outubro de 1944 não eram quatro as chaminés que foram pelos ares em Auschwitz, mas apenas uma. De uma falsa recordação, no entanto, deve-se retirar todo valor testemunhal. Assim, o relato daquela testemunha ocular não pode ser levado a sério, porque, em um caso como esse, atribui-se grande importância à máxima precisão, já que revisionistas sempre colocam o assunto em questão.

Dori Laub, de sua parte, comenta esse apontamento e chega à conclusão de que está confrontado com problemas semelhantes aos do historiador, mas aproxima-se desses problemas de uma maneira diferente. Seu discurso entusiasmado ante os historiadores, ele cunhou em terceira pessoa:

“O que a mulher testemunhou”, ele insiste, “não foi o número de chaminés voando pelos ares, mas outra coisa, mais radical e central: a realidade de um acontecimento inimaginável. Uma chaminé que foi pelos ares era igualmente inimaginável, tal como quatro. O número era menos importante que o próprio incidente. O acontecimento em si mesmo era quase inconcebível. A mulher testemunhou à sua maneira um acontecimento que destruiu um quadro coercivo de Auschwitz, precisamente onde levantes armados de judeus não ocorriam nem tinham vez. Ela testemunhou a brecha desse quadro. E tal coisa é verdade histórica.” (p. 60)

Em seguida, ele define com exatidão os limites entre uma entrevista psicanalítica e outra, histórica. Crucial para essa distinção é o tratamento que se dá ao silêncio. Como analista, ele se ocupa em ajustar os limites do saber e sentir de seus interlocutores nas entrevistas, e não em confrontá-los com o conhecimento mais abrangente e suplementar de que ele dispõe. Apenas com a observância desse limite entre o horizonte de saber do entrevistado e do entrevistador pode

concretizar-se a real chance de um depoimento: “Estava claro para mim que apenas quando se pagasse esse tributo ao respeito, respeito devido às coerções e limites do silêncio, viria à tona e poderíamos ouvir o que a mulher já sabia, e isso de um modo como nenhum de nós sabia: o testemunho peculiar que ela tinha a dar.” (p. 61)

Terceiro exemplo: Mais uma vez trata-se de uma entrevista, ainda que bem diferente. Em 7 de maio de 1995, um dia antes dos 50 anos do fim da guerra, Hendrik Werner, estudante do Programa de Pós-Graduação em Constança, conversou com Heiner Müller. Seu tema eram os mecanismos e as coerções das recordações pessoais e da memorização pública. Nesse contexto Müller foi questionado sobre o possível projeto de uma autobiografia. A isso ele respondeu da seguinte maneira:

Recordação real já exige o trabalho de formulação. Aqui surge algo bem diferente, o que talvez não se sustente com base em fatos; mas algo surge, como recordação real. Um exemplo: lembro-me exatamente do momento descrito em *Guerra sem batalha*, em 17 de junho de 1953, quando, em Pankow, vi Stephan Hermlin sair fumando cachimbo da estação de metrô, cujo funcionamento havia sido cancelado naquele dia. E até hoje Hermlin afirma que estava em Budapeste e não em Berlim naquele dia, e provavelmente ele tem razão. [...] Não posso explicar, mas isso é uma recordação que se constitui de impressões, recordações e fatos provavelmente muito diferentes, uma recordação, no entanto, que para mim é mais certa que Hermlin haver estado em Budapeste naquela ocasião⁵⁷.

Também Müller quer distinguir-se explicitamente dos historiadores em seu acesso às recordações. Para ele, as recordações não são estilhaços documentais que se deixam compor até formar uma imagem histórica coerente, mas aglomerações de recordações sob a pressão afetiva do momento histórico. A verdade da recordação pode consistir justamente na deformação dos fatos, porque esta, assim como o exagero, registra estímulos e sentimentos que não ocorrem em qualquer descrição factual. Portanto, as recordações, mesmo que manifestamente falsas, são verdadeiras em outro plano. Por certo, a verdade da atmosfera criada não pode simplesmente substituir a que é baseada em fatos. Ela não possui evidências comparáveis e incontestáveis, como a verdade histórica; é preciso haver um psicanalista ou artista para reuni-las.

57 *Verwaltungsakte produzieren keine Erfahrungen. Zum Supergedenkjahr* [Atos administrativos não produzem experiência. Sobre o insuperável ano da memória]. Heiner Müller em diálogo com Hendrik Werner (7 maio, 1995, em Berlim), manuscrito, p. 41.

Quarto exemplo: Em um ensaio breve sobre Salim Sinai, narrador em seu romance *Filhos da meia-noite*, Salman Rushdie trata das falsas recordações com uma explicitude rara. Na ocasião, começa a falar de si mesmo e descreve sua recordação pessoal, que poderia ser incorporada por Heiner Müller e Mary Antin.

Eu mesmo tenho uma clara recordação de que durante a guerra da China eu estava na Índia. "Lembro-me" de quanto medo tínhamos naquela época. Ainda recordo pessoas que fizeram piadinhas irritantes sobre o já ser hora de adquirir um vocabulário básico do chinês porque se contava que o Exército chinês não fosse fazer parada antes de Nova Délhi. Mas também sei que seria impossível eu ter estado na Índia naquele tempo. E estava surpreso de ver que, *mesmo depois de eu haver percebido que minha memória pregara uma peça em mim*, meu cérebro ainda se recusava a reorientar-se. Ele se agarrou às falsas recordações e preferiu-as em face da situação. Isso foi uma importante lição para mim⁵⁸.

O que Rushdie aprendeu com suas próprias recordações, ele realiza literariamente. Não de um modo deliberado ou planejado, como teria sido o método literário do "narrador inconfiável", mas de um modo gradual e exploratório, tal como se criam as novas técnicas narrativas. Inicialmente, irritavam-no os erros para os quais lhe chamavam a atenção, mas depois sua atitude mudou: "O que é falso parece correto" (*Its wrongness feels right*) é o que se lê em seu texto. Portanto, os erros foram deixados ali e ganharam contornos claros; em outros lugares foram reintroduzidos: "Tive que me esforçar para reverter as coisas" (*I went to some trouble to get things wrong*). Enquanto o narrador inconfiável é reconhecido pelo leitor como tal, que o percebe e, com isso, pode apreciar de modo consciente a deformação da narrativa, o narrador de Rushdie é inconfiável de um jeito novo. A maioria dos leitores não leva a mal que ele cometa erros na mitologia hindu e no sistema de rotas de ônibus de Bombai, nem que ele se atrapalhe quanto às patentes do Exército paquistanês ou às marcas de cigarro. Afinal, os leitores jamais descobririam tais coisas por si mesmos. E por isso dificilmente chegam a reconhecer positivamente essa forma de escrita que Rushdie revela em seu ensaio.

Para ele, no entanto, trata-se de algo muito crucial: *memory's truth* é como o chama, em uma sentença. Na busca pela verdade da recordação, Salman Rushdie entende-se como comparsa de Marcel Proust. Porém as condições do narrador

58 Salman Rushdie, "Errata: Or, Unreliable Narration in *Midnight's Children*", in *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*. Londres, 1992, pp. 22-5; o trecho citado está na p. 24.

moderno e pós-moderno diferenciam-se em um ponto importante. Enquanto Proust está separado das experiências que deseja descrever apenas pelo tempo, Rushdie está separado de seu mundo pelo tempo e pela migração. Desse modo, o véu que o separa de suas coisas é ainda mais denso, e a esperança de que recordações singulares poderiam perpassar esse véu torna-se para ele mais e mais uma ilusão.

Quando comeci o romance, meu projeto tinha traços proustianos. Tempo e emigração estabeleceram um filtro duplo entre mim e minhas coisas, e eu tinha a esperança de que, se imaginasse as coisas de maneira suficientemente viva, poderia passar por esse filtro e escrever como se os anos nunca tivessem passado, como se eu nunca tivesse deixado a Índia pelo Ocidente. Mas, como continuava a trabalhar, constatei que esse filtro me interessava mais e mais. Meu projeto também mudou: eu não estava mais em busca do tempo perdido, mas investigava, naquele momento, o modo como reorgani-

zamos o passado para satisfazer nossas necessidades presentes, ao utilizarmos a memória como uma ferramenta. (p. 24)

4. Trauma de guerra na literatura

Trauma aqui é entendido como uma inscrição corporal que permanece inacessível à transcodificação em linguagem e reflexão e, portanto, não pode ganhar o *status* de recordação. A autorrelação de distância — constitutiva para as recordações e capaz de possibilitar o encontro do indivíduo consigo mesmo, o monólogo autoconsciente, a autoduplicação, a autorreflexão, a autodissimulação, a autoencenação e a autoexperiência — não se realiza sob o trauma, que vincula à pessoa uma experiência compacta, indissolúvel e indelével. A metáfora para essa situação complexa é a "inscrição corporal". Uma variante específica do trauma é o trauma de guerra (*battle shock*). Como ocorrência epidêmica de pânico masculino, ele recebeu diagnóstico e tratamento médico pela primeira vez durante a Primeira Guerra Mundial. Depois que Charcot, Janet, Freud e Breuer experimentaram tratar a histeria nos anos 1880 e 1890 com terapias de hipnose, para então deixá-las de lado, até certo ponto, em favor de procedimentos comunicativos, a hipnose terapêutica retornou 20 anos depois, quando se pretendeu recuperar soldados perturbados para torná-los novamente aptos à batalha e ressocializar veteranos de guerra. A perturbação mental refletia-se em estados da amnésia, insônia, desorientação, depressão, assim como cegueira e surdez, um conjunto de sintomas físicos atribuídos a sentimentos recalçados. Assumiu-se que, assim como as histéricas, também os traumatizados de guerra

sofriam com certas recordações que se tornavam inacessíveis por desmembramento [*Abspaltung*], mas que podiam ser liberadas por meio de uma repetição das cenas de horror em estado de transe, de modo que pudessem ab-reagir a elas. De fato, com esse tratamento era possível alcançar resultados rápidos de “revirilização”; também houve, porém, uma grande controvérsia entre os especialistas, porque muitos viram na terapia hipnótica e na catarse emocional não tanto uma conscientização, mas sim uma descarga de recordações e também uma terapia que induzia ao esquecimento⁵⁹.

Em seguida serão considerados três textos que têm como ponto central um trauma de guerra. O primeiro texto é de Hugo von Hofmannsthal, e refere-se à Primeira Guerra Mundial, ainda que de maneira indireta. Depois, seguem dois romances norte-americanos que se referem de maneira bem mais explícita à Segunda Guerra Mundial. Um deles vem de um homem que vive na Costa Leste e descende de imigrantes alemães; o outro, de uma mulher que vive na região de Novo México e Arizona e descende de índios navaho.

Trauma e mito — A Helena egípcia de Hofmannsthal

Hugo von Hofmannsthal buscou desde 1920 uma forma artística com que pudesse lidar com os principais abalos da geração que viveu a Primeira Guerra. Como outros artistas da época, foi nessa situação que ele redescobriu o mito clássico. As histórias distantes e antigas de Homero ganharam à luz das experiências próximas e dolorosas uma nova atualidade: “Uma espécie de curiosidade tomou conta da imaginação; ela se voltou de tal modo a essas figuras míticas como fossem pessoas viventes de cujas vidas se conhece uma parte, por um período de tempo significativo, mas sob a condição de se efetuarem combinações”⁶⁰. Em particular são as figuras de Helena e Menelau que inflamam a curiosidade de Hofmannsthal, pois a história de ambos, da forma como Homero a propagou, apresenta uma lacuna crassa. Não sabemos por ele o que acontece entre a noite em que os gregos vitoriosos se arrebatam sobre a Troia em chamas, massacram os troianos e Menelau reconquista sua bela Helena, e o dia em que Telêmaco, na busca por seu pai desaparecido em Esparta, fica como hóspede no palácio de Menelau e então se torna testemunha da vida modestamente pacata

59 Ruth Leys, “Traumatic Cures...”, pp. 103-45.

60 Hugo von Hofmannsthal, “Die ägyptische Helena” [A Helena egípcia] (1928), in *Dramen V; Operndichtungen, Werke in zehn Bänden* [Dramas V; Composições literárias para óperas, obras em dez volumes]. Frankfurt, 1979, pp. 498-513; o trecho citado está na p. 499.

desse casal já não tão novo. A lacuna na história, que representa uma ruptura no material da narrativa, foi percebida, antes de Hofmannsthal, por Eurípedes, que construiu uma ponte entre os horrores da guerra e o idílio doméstico. Essa ponte consiste no seguinte construto: a figura de Helena é duplicada; uma visão ilusória muda de lado na guerra, torna-se amante de Páris e de outros troianos; enquanto isso, os deuses protegem a forma corpórea da verdadeira Helena, protegem-na contra todas as violências e atribulações e mandam-na ao Egito, onde ela se mantém pura à espera do marido. O preenchimento dessa lacuna, tal como Eurípedes a tramou, segue o esquema típico de uma fantasia masculina. A mulher é duplicada, *i.e.*, dividida em duas metades opostas, a prostituta e a santa. A Helena levada a Troia corresponde à imagem da beleza fascinante que desencadeia o desejo e a violência masculinos, e é então apontada como responsável pela ruína de todo um universo cultural. A Helena raptada por Hermes e protegida por Proteus no Egito, de outra parte, corresponde à figura ideal da esposa fiel, que se mantém à distância do lugar da ação e da luta e, como Penélope, espera casta e paciente o retorno do marido.

A solução que Eurípedes proporciona consiste no rebaixamento de uma recordação traumática a uma “falsa recordação”. Menelau é desconectado do passado traumático, à medida que se tira o peso de suas recordações e se faz a oferta de um presente puro e intacto. O que quer que ele tenha vivido em Troia, as humilhações, os atos de violência e os atos de vingança nada mais são que ideias ao vento. Embora ele primeiro relute contra isso — “Confio menos em você que na força da dor padecida!” —, Menelau acaba por aceitar a oferta, pois, depois do exorcismo das recordações, nada mais lhe resta, exceto a nova Helena egípcia. Ele enfrenta todas as recordações que soterravam a possibilidade de sobrevivência e de um futuro depois da guerra. Nesse momento ambos podem retornar felizes para casa. Em oposição a Menelau, Hofmannsthal não pôde aceitar a sedutora oferta de superar o passado. Ele se manifestou sobre isso em um texto sobre sua peça. Depois de recontar a versão de Eurípedes, ele continua:

Até aqui Eurípedes. Mas se a guerra de Troia foi conduzida em virtude de um fantasma, e a Helena egípcia é a única verdadeira, então a Guerra de Troia foi um pesadelo, e tudo desmorona em duas metades — uma história de fantasmas e um idílio, e ambas nada têm a ver uma com a outra, e nada disso é muito interessante. Esqueci-me novamente de Eurípedes [...], mas minha imaginação não cansou de se mover em torno do episódio do marido que retorna e das coisas terríveis, e enfim pecaminosas, que possam ter ocorrido entre ambos⁶¹.

61 Idem, op. cit., p. 502.

Para Hofmannsthal, o vazio de sentido, segundo a panaceia da nova Helena, era mais intrigante do que nunca, e ele estava estimulado a refletir mais profundamente sobre uma história possível desse casal de repatriados bastante peculiar. Seu “trabalho sobre o mito” tornou-se um trabalho sobre o trauma de guerra. O problema em questão apresentou-se a ele sob a forma de um paradoxo: como sobreviver, se a “fúria do sofrimento padecido” destrói a identidade da pessoa tanto quanto sua desvinculação desse sofrimento? Hofmannsthal reconheceu na figura de Menelau o caso exemplar de um trauma de guerra. “Quão terrivelmente perturbada devia estar sua alma! Tanto destino, tanta intriga e dúvida — e ele não era mais que um ser humano”⁶². E prossegue: “Ele não é louco, mas está em estado de completa ruína, como o que se observa em tantos hospitais de campanha, dias e semanas a fio, nos que retornam depois de passar por situações as mais terríveis”⁶³. Com a ajuda do mito antigo, Hofmannsthal dramatiza o problema, bastante atual naquele momento, de um trauma de guerra em que se trata de uma normalidade arruinada e da (im)possibilidade de uma ressocialização. De forma geral, sua questão era: Como é que pessoas reféns de um passado mortífero voltam a ser capazes de enfrentar o futuro? Como podem seguir vivendo com suas recordações sem se desfigurarem sob a pressão que elas exercem?

Hofmannsthal reconta essa história de retorno à pátria à luz das experiências mais recentes com trauma e psicanálise, e as narra com os recursos artísticos de um drama lírico em dois atos. Como outros poetas da modernidade clássica, ele estava persuadido de que mito e música, com seus feitiços e suas máscaras, aproximam-se mais do drama psicológico do inconsciente que o drama psicológico com seu padrão de “naturalidade”. O primeiro ato se passa em uma ilha rochosa em que o casal naufragado é desviado de seu curso pela força da ninfa Etra, que, como um Próspero feminino, comanda os elfos e dirige os destinos nessa ilha. No começo da peça, Menelau está a ponto de cortar a garganta de Helena com o mesmo punhal com que já assassinara Páris. Depois de tudo o que aconteceu, não pode mais reaver sua mulher; embora ele a ame, está sob o ímpeto de querer sacrificá-la em virtude dos muitos mortos. Suas reiteradas tentativas de conquistar Helena, com as quais espera livrar-se do passado torturante, são rechaçadas três vezes pela feiticeira Etra: a primeira vez, com uma tempestade que faz afundar o navio do casal que retornava; a segunda, com um fantasma de Páris e de Helena que Menelau persegue sob uma compulsão cega à repetição; e a terceira vez, com uma poção anestésica que paralisa seu instinto agressivo

⁶² Ibidem.

⁶³ Idem, op. cit., p. 506.

contra a esposa. Também Helena provará essa droga da feiticeira Etra, para aliar-se a ela dali em diante:

CRIADA

Um meio esquecimento
torna-se suave lembrança
Tu sentes por dentro
a ti devolvida
tua vida inocente⁶⁴.

ETRA

- para o mal
ficar esquecido
e repousar sob
a colina clara
por toda a eternidade!

HELENA com ela, como se orasse:

Para que jaza o mal,
enterrado sob
a colina clara
por toda a eternidade!

Com a terapia de esquecimento causada pela droga, o casal pode voltar a unir-se sexualmente pela primeira vez depois de dez anos. Para tal deleite, são transportados para um lugar isolado do deserto, que sugere a possibilidade de uma *tabula rasa*, um recomeço completo. Nesse momento, no entanto, termina apenas o primeiro ato, não a peça toda. Pois não é pelo esquecimento que se resolve coisa alguma, como logo ficará claro. O esquecimento terá possibilitado, sim, a união amorosa, porém Menelau não reconhece mais sua Helena. A visão da espada dele devolve-lhe um pedaço da própria identidade, e ele se apressa em caçar gazelas com ela, mas mata, em vez da gazela, um suposto rival. O trauma obriga-o a cumprir repetidamente a vingança contra Páris. Não o esquecimento, só a recordação poderá tirá-lo desse círculo vicioso. É por isso que, em vez da poção de Lete, Helena recorre agora à outra garrafinha que lhe fora dada por engano:

⁶⁴ Idem, op. cit., p. 442; ver p. 429.

HELENA bem convicta
é esta a poção de que preciso!
Recordação! [...]
E somente o que
das profundezas
retorna
socorre o herói!

Segue um diálogo que se origina não mais do mito, mas da sessão de psicanálise:

HELENA
caverna alguma nos salva de nosso destino,
precisamos suportá-lo.
Tu odeias Páris maldosamente
sobre seu túmulo
e ainda persegues no mundo
sua efígie inocente
em uma árvore soprada pelo vento
ou em um rapaz — mas não pela vingança,
senão como único caminho
para se aproximar — Menelau, diga-me, aproximar-se de quem?

MENELAU
Dela, que está morta, e de todos os mortos,
que morreram ao meu redor, ingratamente!

HELENA
Dela, que vive e junto da qual
teu coração tanto quer permanecer⁶⁵.

Não basta Helena haver decifrado de forma tão eloquente os desejos inconscientes de Menelau, ela também entrega a ele a poção da recordação, com a qual põe em jogo o reconhecimento por ele e sua própria vida. Contudo, ele deixa de lado a espada, segura Helena nos braços, e as metades divididas por Eurípedes, ele volta a unir nesse instante.

Oh como, tão ao alcance,
pareces inalcançável

65 Idem, op. cit., p. 481.

os dois em um
é como unes!⁶⁶

Com a poção de lótus os parceiros se fizeram “mortos-vivos”; com a poção da recordação tornam-se “vivos-mortos”. Em vez de paralisar sua escrita corporal na compulsão à repetição, que os força à constante atuação segundo um roteiro inconsciente, eles conduzem o trauma pela “colina clara” e o assumem em si como recordação consciente. A Helena egípcia não foi uma solução para o problema dos que retornavam à pátria. Com o fantasma de uma inocência sem passado, a transição do passado e do presente para o futuro não pôde dar certo. No entanto, sobre a alpondra da Helena egípcia pôde-se reencontrar a greco-troiana e, com a dupla poção mágica do esquecimento e da recordação, dar-se o passo para fora da esfera do passado em direção ao futuro. O drama lírico de Hofmannsthal encena um rito de passagem que ajuda a regular a transição da realidade da guerra para o cotidiano civil do pós-guerra. Isso revela de que maneira se pode ultrapassar esse limiar no espírito da negação e do recalçamento (como no primeiro ato), como também no espírito da recordação e do reconhecimento (como no segundo ato).

Trauma e fantasia — *Slaughterhouse five*, de Kurt Vonnegut

“Provavelmente, um dos principais efeitos da guerra é que as pessoas já não têm necessidade de ser personagens.” (*One of the main effects of war, after all, is that people are discouraged from being characters*)⁶⁷. Assim escreve o autor Kurt Vonnegut em seu romance *Slaughterhouse Five*, no qual deu elaboração literária a suas recordações da Segunda Guerra Mundial. Talvez devêssemos aqui equiparar “personagem” (ou “caráter”) com “homem de ação”, que Bergson definiu da seguinte maneira: “O que distingue o homem de ação é sua habilidade de evocar recordações pertinentes e manter estável, no limiar da consciência, uma barreira que seja intransponível para recordações descabidas”⁶⁸.

O homem de ação — e nesse momento Bergson por certo pensa no *homem* que pratica um ato — distingue-se por aquele poder ativo de controle sobre as próprias recordações, que denominamos *melete* e que Nietzsche descreveu como domínio da vontade sobre a memória. No primeiro capítulo de seu romance, a

66 Idem, op. cit., p. 488.

67 Kurt Vonnegut Jr., *Slaughterhouse-Five or The Children's Crusade. A Duty-Dance with Death*. Londres, 1991 (1969), p. 119.

68 Henri Bergson, *Matière et mémoire*. Paris, 1896, p. 166.

medida que apresenta a si mesmo e seu projeto, Kurt Vonnegut representa-se como um tal homem de ação. Quando jovem, serviu na França como *infantry scout* das forças de combate americanas, de onde foi levado prisioneiro pelos alemães para Dresden, onde testemunhou o bombardeio da noite de 13 de fevereiro de 1945. Para o escritor Vonnegut, já naquele momento era óbvio que ele se ocuparia literariamente dessas experiências biográficas: "Quando retornei com 23 anos da Segunda Guerra Mundial, pensei que seria fácil para mim escrever sobre a destruição de Dresden, porque bastaria escrever o que eu mesmo observara. E também pensei que seria uma obra-prima, ou que pelo menos eu poderia ficar rico, já que o tema era tão grandioso"⁶⁹.

O tema, logo ficou evidente, era, no entanto, *too big*, grande demais para o pequeno buraco de agulha da recordação e da narração. As técnicas de observação e relato concisos e emocionalmente distanciados, como Hemingway os testara na Primeira Guerra, já não entravam mais em questão. A figura do observador isento desabou junto com os ideais de severidade, ascetismo e perseverança masculinos. O romance de Vonnegut é significativo como testemunho de superação literária do trauma. Foi escrito nos anos 1960, após a mudança cultural de valores vinculada ao movimento pacifista e aos protestos contra a Guerra do Vietnã. Com essa mudança de valores, terminou a era do Pós-guerra e pôde-se tematizar uma vez mais o passado marcado pela Segunda Guerra Mundial — ou seja, pôde-se tomá-lo em perspectiva, reconstruí-lo, configurá-lo. O projeto literário desse romance de guerra traz, à maneira barroca, uma capa em que se lê:

Matadouro nº 5 / ou / a cruzada das crianças / uma dança macabra ciente do dever / de / Kurt Vonnegut Jr. / um teuto-americano da quarta geração, / que agora vive em boas condições / em Cape Cod / (que fuma muito) / e que como um *infantry scout* americano / fora de combate, / como prisioneiro de guerra, / testemunhou há muito tempo o bombardeio / sobre Dresden, Alemanha, / na "Florença do Elba" / e sobreviveu para contar a história. / Isto é um romance / sob um estilo telegraficamente esquizofrênico / próprio a histórias / do planeta Tralfamadore, / de onde vêm os objetos voadores. / Paz⁷⁰.

69 "When I got home from the Second World War twenty-tree years ago, I thought it would be easy for me to write about the destruction of Dresden, since all I would have to do would be to report what I had seen. And I thought, too, that it would be a master-piece or at least make me a lot of money, since the subject was so big" (p. 2).

70 "Slaughterhouse-Five / or / The Children's Crusade / A Duty-Dance with Death / by / Kurt Vonnegut Jr. / a fourth-generation German-American / now living in easy circumstances / on Cape Cod / (and smoking too much), / who, as an American Infantry Scout / *hors de combat* / as a prisoner of war, / witnessed the fire-bombing / of Dresden, Germany, / 'the Florence of the Elbe', / a long time ago, / and survived to tell the tale. / This

Vonnegut começa seu romance com o insucesso de seu projeto. Como o homem de ação de Bergson, ele tinha tentado, em primeira instância, apoderar-se de suas recordações. Como as recordações são a matéria de que deveria nascer esse romance autobiográfico, o autor põe-se à procura delas. Faz contato com um camarada de guerra que deveria ajudar sua memória a tomar o caminho certo. Descreve-se a maneira como os dois veteranos tentam reunir juntos suas recordações: "Assim, tentamos nos lembrar da guerra [...], mas nenhum de nós conseguiu ter uma boa recordação" (*So we tried to remember the war [...] but neither one of us could remember anything good*, p. 10). O rendimento total de suas recordações se resume a um punhado de detalhes irrelevantes, dos quais não resulta livro algum: *It wasn't much to write a book about*. O caminho das recordações evocadas no romance leva a um beco sem saída.

Isso se deve de um lado à escassez de recordações, reproduzidas de maneira intencional; de outro, às leis formais do romance. De repente a competência de Vonnegut como escritor profissional tornava-se um empecilho. Ele não esperava que todos os esforços de ficcionalizar a matéria da recordação estivessem condenados ao fracasso. "Sendo eu um comerciante de climaxes, excitações, caracterizações, diálogo maravilhoso, efeitos de tensão e encontros dramáticos, já concebera antes a história de Dresden de muitas maneiras. O melhor plano que fiz para a história — o mais belo, ao menos — esbocei no verso de um rolo de papel de parede"⁷¹.

As convenções e esquematizações da ficção, tão familiares ao autor, nesse caso não o ajudam. Ao contrário, como ele vai percebendo, constituem um convite perigoso à falsificação. Não bastasse seu ofício desampará-lo naquele momento, ele também percebia ser preciso abandonar seu ofício, caso quisesse escrever seu livro sobre Dresden, que exigia dele coisas bem diferentes, em comparação com seus outros romances.

Então, qual caminho ainda resta, se ambos os caminhos, o das recordações pessoais e o da ficção, estão fechados? O trauma histórico e biográfico requer outra técnica literária, um experimento radical. Diferentes até mesmo das técnicas e experimentos do *nouveau roman* e do romance de vanguarda. Vonnegut, nesse contexto, não pode servir-se de métodos e tradições literárias específicas, ele precisa inventar sua própria forma de descrever o trauma. Essa forma é "breve e desordenada porque não há o que dizer de inteligente sobre um

is a novel / somewhat in the telegraphic schizophrenic / manner of tales / of the planet Tralfamadore, / where the flying saucers / come from. / Peace".

71 "As a trafficker in climaxes and thrills and characterization and wonderful dialogue and suspense and confrontations, I had outlined the Dresden story many times. The best outline I ever made, or anyway the prettiest one, was on the back of a roll of wallpaper" (p. 4).

massacre" (*It is so short and jumbled because there is nothing intelligent to say about a massacre*, p. 14). O que exigir de um livro, pergunta o autor no prefácio, escrito por alguém que se transforma em estátua de sal quando olha para trás? Alguém que continua a guardar em si o silêncio que se seguiu a esse massacre, um silêncio que só os pássaros são capazes de quebrar. *Poo-tee-weet* são as últimas palavras do romance. E, não obstante, sua forma de escrever o trauma revela um método. Ele pode ser descrito com duas palavras-chave: colagem e ficção científica.

Colagem — O modelo de ficcionalização já exaurido concerne a técnicas de narração convencionais. Narração é um *story-line*, uma construção de *plot*, que se estrutura linearmente em etapas sobre uma cadeia de acontecimentos, as quais Aristóteles denominou começo, meio e fim. Essa estrutura narrativa é tão básica quanto inevitável; mesmo com grande esforço, mal se podem evitar suas coerções, razão pela qual se necessita de um contramodelo para se defender ante essa estrutura básica. O contramodelo de Vonnegut à narração é a colagem, um princípio de ordenação espacial que conduz/coage coisas heterogêneas a inesperadas vizinhanças. A colagem como método não tem apenas algo de accidental, mas também algo de violento, ou de um impacto de violência gera o que se fixa em um determinado conjunto de metáforas da fala: ela "quebra" a espinha dorsal da narrativa, a sequência temporal-cronológica, ela "rompe" nexos entre acontecimentos e distribui fragmentos de arranjos livres. A colagem não é apenas uma forma de perda da ordenação, mas também uma forma de abalo da ordem.

O protagonista criado por Vonnegut para seu romance, Billy Pilgrim, sofre de um trauma de guerra. A forma específica de sua doença psíquica fundamenta-se na perda do sentido do tempo. Para essa personagem é impossível orientar-se no tempo e mover-se continuamente em um espaço de tempo. Sob uma associação somática incontrolável, abrem-se para ele passagens de uma etapa de tempo a outra. Dessa forma, alinham-se passado, presente e futuro. O romance torna-se, assim, uma viagem no tempo corrente que vai para frente, para trás, para cima e para baixo; nela, muitas linhas de enredo e níveis de experiência, que se superpõem como em um palimpsesto, são transpassados com grande facilidade: o ano da guerra de 1944 a 1945 na França e na Alemanha; o ano de 1948 em um hospital psiquiátrico; o ano de 1967, quando a filha do herói se casa e ele é raptado pela tripulação de um disco voador; e o dia 13 de fevereiro de 1976, dia da morte da personagem, que Vonnegut faz cair no 31º aniversário da destruição de Dresden.

O trauma é encenado por Vonnegut como instabilidade no tempo. O primeiro ataque dessa doença peculiar atinge o protagonista em um momento que coincide com sua captura, por soldados alemães, próximo a uma aldeia belga. O trauma conduz a uma ampliação da percepção que implode os limites da consciência e da recordação. Billy Pilgrim, nesse momento, retrocede a um estado

anterior a seu nascimento, e avança até o ano de 1967, quando dirige seu Cadillac para um encontro do Lions Club. *Billy's smile as he came out of the shrubbery was at least as peculiar as Mona Lisa's, for he was simultaneously on foot in Germany in 1944 and riding his Cadillac in 1967* (p. 43). A referência à Mona Lisa de Leonardo em um romance de guerra no ápice dramático da captura é um detalhe surpreendente, que caracteriza o modo de escrita carnavalesco desse romance. O riso de Mona Lisa, entretanto, não é apenas um elemento bizarro no centro da guerra; se pensamos esse riso em conjunto com sua descrição por Pater, ele é também um sinal de transcendência histórica do tempo, um sinal da ultrapassagem discreta de horizontes temporais.

Enquanto um "espasmódico" temporal, tal como é classificado com sua doença psíquica em decorrência do trauma de guerra, o personagem não pode deixar de deslizar para frente e para trás, de um plano temporal para outro. Disso se depreende que a violência do trauma esmaga o *continuum* do tempo, que é uma construção social frágil. O protagonista do romance é arrancado de sua vinculação temporal. Quem desliza de um plano temporal para outro, e ainda transgride, nesse processo, o limiar de nascimento e morte, perde seus vínculos, esperanças, medos. Para dizer na língua do filósofo norte-americano R. W. Emerson, alguém assim se torna um *transparent eyeball*, um olho que paira livremente sem ligação com um corpo ou com o chão. Com essas passagens livres pelo tempo, Billy Pilgrim lembra-se para trás e para frente; ele tem tudo atrás de si e tudo à frente de si: as catástrofes vindouras ligadas ao bombardeio de Dresden, um desastre de avião que acontece bem mais tarde, ou sua própria morte.

Com esses estados de delírio que se desviam da consciência e parecem causados por LSD está associado um princípio representacional que condena o herói à passividade e o torna um cenário abúlico de suas recordações e antecipações involuntárias. Essa forma de apatia é exatamente o estado oposto de quem é representado na descrição do homem de ação por Bergson e Nietzsche. A força de concentração intencional sobre as recordações fica completamente fora de ação e é substituída pelo transbordamento da pessoa com impulsos memorativos incontroláveis. Como por uma porta giratória, ela é arremessada de uma dimensão de espaço-tempo a outra. Essa função de porta giratória é cumprida por determinadas recordações que, em seu retorno incessante, condensam-se em *leitmotive* verbais. Exemplo disso são recordações corporais e involuntárias como o latido de um cachorro ou pés congelados que, sob a lógica compulsiva de reflexos associativos, lançam a percepção/recordação/narração a um outro plano temporal.

Ficção científica — O gênero em que viagens temporais estão tipicamente presentes chama-se ficção científica. Vonnegut não tem medo de instrumentar a

síndrome psiquiátrica do trauma de guerra com os clichês desse gênero trivial. Assim, ainda se acrescenta à desvinculação do tempo a falta de gravidade terrestre. O personagem principal, que é raptado temporariamente para outra galáxia, torna sua a visão de mundo dos extraterrestres que não estão presos ao tempo. Os livros que lá se escrevem já não se mantêm mais coesos pelas linhas do tempo: "Não há começo, nem meio, nem fim, nem suspense, nem moral, nem causa, nem efeitos. O que amamos em nossos livros são as profundidades de muitos momentos incríveis vistos todos de uma vez"⁷².

Vonnegut inventa uma personagem infantil, com a qual cria o suporte alienante de suas próprias experiências biográficas. Essa personagem contrapõe-se ao mundo da guerra em seu todo como um completo estranho. A estranheza, tal como encenada sob a forma de errância psíquica no tempo, é parte do conjunto de sintomas que caracteriza o trauma. Enquanto estranheza estilizada de modo carnavalesco, ela também é, no entanto, parte de uma terapia para o trauma no *medium* da elaboração literária. Por essa aura lúdica de estranheza, Vonnegut pode aproximar-se do acontecimento de guerra e, ao mesmo tempo, mantê-lo distante.

No meio do livro, tematiza-se a relação entre literatura e trauma. Em 1948 Billy Pilgrim passa alguns meses em um hospital militar americano. Seu vizinho de quarto, que só lê os romances de um determinado autor de ficção científica, fornece-lhe um vasto material de leitura. "Eles estavam ocupados em reinventar-se a si mesmos e seu universo. A ciência revelou-se, então, uma grande ajuda" (*So they were re-inventing themselves and their universe. Science fiction was a big help*). É surpreendente a ênfase com que esse romance de guerra recorre à ficção científica. Esse gênero ganha relevância em um mundo que perdeu, pelo trauma, seus contornos documentais realistas e foi drasticamente ficcionalizado. Em linhas gerais: o trauma da Guerra Mundial lançou pelos ares as estruturas da experiência da realidade e os padrões de normalidade; para sobreviver, precisou-se de orientações que cabia reinventar. Um paciente coloca isso sob a responsabilidade dos psiquiatras: "Acho que vocês precisam inventar um monte de novas e maravilhosas mentiras, senão as pessoas não terão mais vontade de viver" (*I think you guys are going to have to come up with a lot of wonderful new lies, or people just aren't going to want to go on living*, p. 73).

72 "There is no beginning, no middle, no end, no suspense, no moral, no causes, no effects. What we love in our books are the depths of many marvellous moments seen all to one time" (p. 64).

Wonderful new lies são produzidas em grande quantidade no gênero da ficção científica com sua promessa de profundidade, simultaneidade, transcendência da morte⁷³. Vonnegut utiliza essa ficção descompromissada e solta, de traços fantásticos, como *álibi* em sentido literal, um lugar estrangeiro em que pura e simplesmente pode inscrever não apenas seu próprio trauma, mas também o trauma da Guerra Mundial.

Trauma e memória ética — O *Ceremony*, de Leslie Marmon

Nosso terceiro exemplo de um romance de trauma de guerra se chama *Ceremony* e vem de uma autora que integra a comunidade indígena de Laguna Pueblo, cuja reserva fica na fronteira entre Arizona e o Novo México. No centro das atenções do romance está o trauma de guerra vivido por um veterano, que primeiro é tratado sem sucesso e, logo depois, de maneira eficaz. *Ceremony* é um romance sobre a relação entre trauma e identidade. O trauma de guerra faz do problema da identidade algo dramaticamente evidente para o herói, que é um mestiço: quem deveria sentir-se na guerra como americano pleno volta a fazer parte, após a guerra, de uma minoria discriminada.

Eles também eram *America the Beautiful*, esta era a terra dos homens livres, tal como os professores diziam na escola. Eles ganharam seus uniformes e já não pareciam mais diferentes. Foram respeitados. [...] A guerra acabou, o uniforme se foi. De repente, aquele homem que atende você na loja por último faz você esperar até que todos os brancos comprem o que quiserem. E a senhora branca na estação de ônibus, ela é especialmente cuidadosa para não tocar sua mão quando lhe dá seu troco⁷⁴.

Depois da guerra os antigos heróis passam a ser veteranos desbaratados e apartados de sua origem, degenerados pelo álcool, violência e criminalidade. Após tratamentos psiquiátricos inúteis por médicos brancos em hospitais brancos, que tentam individualizar o trauma e mantê-lo em um plano meramente psicológico, o herói experimenta as capacidades e práticas dos xamãs indígenas.

73 O que foi no séc. XVIII o esotérico (Emanuel Swedenborg) será no séc. XX a ficção científica. Moveram-se os limites dos discursos e os padrões de verdade.

74 "They were America the Beautiful too, this was the land of the free just like teachers said in school. They had the uniform and they didn't look different no more. They got respect. [...] The war was over, the uniform was gone. All of sudden that man at the store waits on you last, makes you wait until all the white people bought what they wanted. And the white lady at the bus depot, she's real careful now not to touch your hand when she counts out your change" (p. 42).

O romance começa com pesadelos e sonhos febris em que Tayo se vê intrinsecado depois de seu retorno do cativeiro de guerra japonês. Ele não conseguiu cumprir uma ordem de execução na selva de uma ilha do Pacífico porque tomou por seu tio o soldado japonês em quem deveria atirar. Embora se explique e comprove para ele a diferença entre amigo e inimigo, de repente essa lógica deixa de valer para ele. Seu saber e sua convicção são recalçados nele por uma reação corporal que o domina. "Ele começou a tremer; primeiro na ponta dos dedos, depois nos braços. Tremeu porque todos os fatos, todas as razões não faziam mais diferença para ele; podia ouvir as palavras de Rocky, e podia seguir a lógica do que Rocky dizia, mas não podia sentir nada, exceto um inchaço em sua barriga, uma aflição que se avolumava e oprimia sua garganta"⁷⁵.

Tayo continua acorrentado a determinadas cenas traumáticas que, de maneira involuntária e com a mesma força de antes, sempre voltam a se apresentar a ele por meio de imagens diárias inofensivas. O outrora não pode se separar do agora, está envolvido no agora e o destrói a todo momento. Como para Billy Pilgrim, também para Tayo o trauma de guerra se reflete em um afrouxamento do sentido de tempo. *Years and months had become weak, and people could push against them and wander back and forth in time* (p. 18). O romance encena uma terapia do trauma como busca por uma identidade perdida. O processo de cura tem início não com choques ou medicamentos, mas com uma cerimônia pela qual o indivíduo psicologicamente debilitado encontra amparo em uma identidade étnica supraindividual. Esse nexo entre doença e cura desenvolve-se no romance como um processo iniciático, durante o qual a identidade individual arruinada se liga a uma memória cultural. A memória cultural dos indígenas de Pueblo, de modo similar à dos aborígenes australianos, é inscrita não só nos corpos, mas também na topografia de sua terra. A terra, portanto, uma grandeza totalmente irrelevante para os médicos brancos, desempenha na terapia dos indígenas um papel central. A perda de identidade equipara-se à perda de uma relação sensível com o país, e a cura só pode ser praticada como recuperação gradual desse vínculo.

Nesse processo terapêutico, o herói tem um longo caminho a percorrer. A localização mais distante do destino a se alcançar é marcada pelo opositor do herói, também ele um indígena veterano de guerra que incita seus camaradas com as palavras a seguir, alentadas pelo álcool:

75 "He felt the shivering then; it began at the tips of his fingers and pulsed into his arms. He shivered because all the facts, all the reasons made no difference any more; he could hear Rocky's words, and he could follow the logic of what Rocky said, but he could not feel anything except a swelling in his belly, a great swollen grief that was pushing into his throat" (pp. 8-9).

"Quer saber?", disse ele, balbuciando as palavras, "nós índios merecemos coisa melhor que este país aqui seco e abandonado. Onde tudo é levado pelo vento, a cada dia. [...] O que precisamos é o que eles tomaram da gente. Pegarei San Diego. [...] Lutamos a guerra deles no lugar deles. [...] Mas eles ficaram com tudo. E o que nós temos? Merda alguma... concordam? [...] Eles pegaram nossa terra, pegaram tudo! Então, agora é nossa vez, vamos levar as mulheres em troca"⁷⁶.

Enquanto seu círculo de ouvintes manifesta aprovação, os olhos do protagonista, tão bêbado quanto os demais, fixam-se no rótulo da cerveja que retrata uma fonte espumante com o título "COORS BIER, fabricada com água pura da fonte Rocky Mountain, Adolph Coors & Cia., Golden, Colorado". [...] "Ele não sabia de fonte alguma que chegasse a ser tão grande. Já houve secas no Colorado? Talvez Emo não tivesse razão: talvez os brancos não tivessem tudo. Apenas os índios tinham secas" (pp. 55-6).

Laguna é uma região de reserva sempre acometida por secas. De fato, era gritante a falta de justiça na distribuição da terra rica e fértil para os brancos e da terra exaurida e seca para os índios. No entanto, o romance deixa claro que essa percepção já decorre de uma perspectiva dos brancos. Essa ganância possessiva é o que destrói a sensibilidade para a terra. Polarizações como essa, que acendem potenciais de agressão e desembocam em conflitos duradouros e infundáveis, são classificadas no romance como *witchery*, bruxaria, ou seja, um mecanismo que visa à destruição universal. A "cerimônia" mobiliza forças contrárias contra esse mecanismo destrutivo.

Aos poucos o protagonista aprende a descobrir uma outra qualidade da terra para além de seca e fertilidade, que nada tem a ver com sua utilidade imediata — ele descobre sua vitalidade. A terra vive nos animais, nas percepções sensoriais e, especialmente, nas histórias. Recuperar a terra significa recuperar as histórias, que estão inscritas na topografia da terra. A terra é muito mais do que apenas uma base de suprimentos materiais; ela mesma é a memória cultural a que o protagonista volta a conectar-se. Está coberta de histórias, e o protagonista aprende a ler sua própria história como parte dessa história ancestral. O folclore indígena (mitos, histórias, canções, enigmas e orações) atravessam o romance como uma rede de filigranas. Onde o trauma tenha deixado buracos e conduzido à dis-

76 "You know", he said, slurring the words, "us Indians deserve something better than this goddam dried-up contry around here. Blowing away, every day. [...] What we need is what they got. I'll take San Diego. [...] We fought their war for them. [...] But they've got everything. And we don't got shit, do we? Huh? [...] They took our land, they took everything! So let's get our hands on white women!". Leslie Marmon Silko, *Ceremony*. Harmondsworth, 1986, p. 55.

solução da consciência (o psicanalista Lyman Wynne refere-se nesse contexto a *thought disorder*), esses elementos possibilitam esquadriñar a percepção desorganizada. A psique em ruínas precisa reaprender por inteiro a percepção sensível de formas. O senso para formas e nexos, para correspondências e parentescos forma uma rede, que precisa crescer aos poucos sobre a ferida — o trauma.

Não só a medicina dos brancos, mas também o xamã falha na tarefa de curar o trauma de guerra. Old Ku'oosh, o xamã consultado a pedido da avó, vê-se obrigado nesse caso a reconhecer os limites de seu poder. Ele só pode afirmar que a ordem do mundo é tão delicada e vulnerável como uma teia de aranha, mas não consegue opor coisa alguma à destruição que se origina no poder branco. Em um mundo pós-tradicional alterado em sua qualidade, ele não pode mais remendar a rede dos símbolos, irreversivelmente rasgada. Old Betonie é um outro xamã, cuja sabedoria não para onde o poder do homem branco começa. Ele não opõe resistência alguma a esse poder; pelo contrário, integra-o a suas histórias, conjuga-o aos moldes de suas visões estranhas. Uma vez que as tradições indígenas, depois de registradas pela civilização ocidental, já não exibem estruturas estáveis e confiáveis, ele põe em lugar dos propagados rituais e cerimônias a forma espontânea de uma história. Essa história se desloca e se altera em busca de seu próprio fim, que ainda é preciso encontrar. O modelo da "cerimônia" não existe mais, mas precisa ser achado enquanto ela mesma se cumpre. A palavra-chave nesse contexto é *transition* e abre uma perspectiva que vai além de valores e objetivos vigentes. No romance, essa perspectiva é confiada aos que vivem nas fronteiras entre raças, línguas e culturas.

"É engraçado", disse o xamã, "que as pessoas se surpreendam com a maneira como suposto ficar tão perto dessa cidade suja. Mas é tão claro: esse *hogan* (cabana de ripas coberta de terra, A. Assmann) estava aqui antes. Foi construído muito antes de os brancos aparecerem. Portanto, é a cidade lá embaixo que está fora do lugar, e não este velho xamã"⁷⁷. A memória cultural dos indígenas, que o xamã incorpora, alcança um tempo bem mais remoto que a dos imigrantes brancos. E, na situação da desintegração da pessoa pelo trauma, essa memória torna-se verdadeiro recurso vital. Reativar essa memória significa abandonar o círculo vicioso de destruição e exploração e ganhar uma visão superior. Por isso é que Old Betonie pode rir no meio da cidade-deserto, entre trilhos de trem e aterro sanitário: "Ele ri. 'Eles não conseguem entender. Conhecemos essas

77 "It strikes me funny", the medicine man said, shaking his head, 'people wondering why I live so close to this filthy town. But see, this hogan was here first. Built before the white people ever came. It is that town down there which is out of place. Not this old medicine man' (pp. 117-8).

montanhas, e estamos confortáveis aqui'. Havia algo especial no jeito como o homem disse a palavra 'confortável'. Ela tinha um significado diferente: não o conforto de casas grandes e comida exuberante, nem mesmo o conforto de ruas limpas, mas sim o sentimento de pertencer à terra e sentir a paz de ser parte dessas montanhas"⁷⁸. Essa perspectiva o protagonista ainda não pode compartilhar no momento da conversa. Ele ainda não está apto a entender o novo significado da palavra antiga: *comfortable*. "Mas o significado peculiar que o velho deu a essa palavra inglesa foi consumido pelo brilho do sol sobre latas vazias e vidro quebrado, por reflexos de espelhos e o cromo das carcaças de carros no depósito de sucata lá embaixo"⁷⁹.

Na perspectiva indígena, o trauma de guerra não é inscrito apenas nos corpos dos soldados; a indústria de armamentos nucleares, com seu potencial crescente de destruição, inscreve-se também no corpo da terra. Por isso, a terapia do trauma nunca pode ser uma terapia individual, mas mantém relação estreita com a macro-história de uma terra igualmente traumatizada. O trauma de guerra do jovem soldado indígena e a possibilidade de uma destruição nuclear do mundo precisam ser vistos e trabalhados em conjunto. A topografia da região de Laguna, que é vivificada com histórias e mitos indígenas, é, ao mesmo tempo, a topografia da pesquisa nuclear. Em Trinity Site explodiu a primeira bomba atômica, e os laboratórios em que foi assentada a pedra angular da nova arma de destruição localizam-se em Jemez Mountains, "uma terra que o governo tirou dos índios Pueblo de Chochiti: Los Alamos, a apenas cem milhas na direção nordeste, rodeado por cercas elétricas, pinheiros ponderosos e o arenito amarelo da cordilheira de Jemez, onde fica o Santuário dos Leões-da-Montanha Gêmeos". Tão próximos no espaço, um ao lado do outro, situam-se os mundos distantes da mitologia indígena e da tecnologia ocidental! A visão de unidade que o protagonista alcança nesse momento é, de início, a unidade catastrófica do nexo destrutivo universal:

Desde então, os seres humanos voltaram a ser um único clã, unidos pelo destino que os exterminadores planejaram para todos eles e para todas as coisas vivas; unidos por um círculo de morte que aniquilou as pessoas de cidades a uma distância de quase 20

78 "He laughed. 'They don't understand. We know these hills, and we are comfortable here'. There was something about the way the old man said the word 'comfortable'. It had a different meaning — not the comfort of big houses or rich food or even clean streets, but the comfort of belonging with the land, and the peace of being with these hills" (p. 117).

79 "But the special meaning the old man had given to the English word was burned away by the glare of the sun on tin cans and broken glass, blinding reflections off the mirrors and chrome of the wrecked cars in the dump below" (p. 117).

mil quilômetros, vítimas que nunca tinham visto esses planaltos, que nunca tinham visto as cores delicadas dessas rochas em que se concebeu sua matança. [...] Ele chorou de alívio, quando finalmente reconheceu o padrão, a maneira como todas as histórias se conectavam — as histórias antigas, as histórias de guerra, suas próprias histórias — para se tornar aquela história que ainda continuava sendo contada⁸⁰.

Esse perigo iminente de destruição universal, essa aglomeração das forças de *witchery*, necessita de uma visão ainda mais abrangente, que redirecione a história da destruição e altere seu traçado fatal. Essa história precisa ser inventada por pessoas que, no momento oportuno, serão também elas reinventadas por essa história. Essa história abrangente ativa a memória cultural mais antiga, uma memória peculiar de que os seres humanos não podem dispor por estarem, eles mesmos, incluídos nela. Os estágios dessa ação simbólica que estruturam o processo inicial da *ceremony* convergem no final para uma consciência que se amplia em círculos cada vez maiores. Os indígenas estavam lá antes da chegada dos brancos, e as estrelas estavam lá antes da chegada dos indígenas. A constelação dos astros torna-se, com isso, a marca de uma memória peculiar que envolve todas as demais: “As estrelas sempre estiveram com eles, existiam desde tempos imemoriais e se mantinham todas juntas lá em cima. Sob essas mesmas estrelas, as pessoas tinham vindo da Casa Branca, no Norte. Eles viram montanhas se deslocarem e rios mudarem de rumo e até desaparecerem no solo; mas as estrelas eram sempre as mesmas”⁸¹. Essa terapia do trauma de guerra consiste no aprendizado de uma nova relação com o mundo. No caso dos veteranos de guerra indígenas, cujas tradições culturais já estão destruídas pela história de desapropriação e genocídio e cuja identidade pessoal a guerra romperia uma segunda vez, isso significa recuperar uma perspectiva que os livra do papel passivo de vítimas. A espinha dorsal da identidade, a nova autoestima, não se funda sobre a força, mas sobre o bom senso. No fim prevalece o discernimento de que os colonizadores brancos, que expulsaram, despojaram e aniquilaram os indígenas, ainda não foram capazes de tomar deles sua terra. A terra ainda continuará pertencendo

80 “From that time on, human beings were one clan again, united by the fate the destroyers planned for all of them, for all living things; united by a circle of death that devoured people in cities twelve thousand miles away, victims who had never known these mesas, who had never seen the delicate colors of the rocks which boiled up their slaughter. [...] He cried the relief (sic!) he felt at finally seeing the pattern, the way all the stories fit together — the old stories, the war stories, their stories — to become the story that was still being told” (p. 246).

81 “The stars had always been with them, existing beyond memory, and they were all held together there. Under these same stars the people had come down from White House in the north. They had seen mountains shift and rivers change course and even disappear back into the earth; but always there were these stars” (p. 254).

aos indígenas, enquanto eles ainda pertencerem à terra, enquanto estiverem “confortáveis” nela, e isso quer dizer: enquanto “conservarem seus ouvidos abertos para a história e seus olhos abertos para o exemplo, enquanto conservarem seu próprio sentimento: surgimos desta terra e a ela pertencemos” (*The ear for the story and the eye for the pattern were theirs; the feeling was theirs; we came out of this land and we are hers*, p. 255).

Os dois romances americanos dos anos 1960 e 1970 tratam de um trauma da Segunda Guerra Mundial, de uma distância de mais de duas ou três décadas. Nos Estados Unidos, era evidente que, nos anos 1960 e 1970, as condições para abordar esse tema se haviam protelado. Os dois autores participam de um clima permanente de desconforto para lidar com a identidade coletiva norte-americana, mas as consequências dessa perda de identidade vão claramente em outras direções. Vonnegut escreve no momento mais intenso de oposição à Guerra do Vietnã. Seu programa de um pacifismo global associa-se a uma infantilização da cultura (segundo certo imaginário masculino). Os homens de ação se arruinaram, de Holden Caulfield até Billy Pilgrim, é o homem-criança quem triunfa. Em meio a um mundo destruído pelo militarismo dos homens de ação, o herói carnavalesco e infantil Billy Pilgrim vagueia como um bobo da corte shakespeariano de aparência quixotesca. Seu trauma preserva recordações que não se podem subsumir sob a normalidade do pós-guerra. Essas recordações dissipam qualquer experiência de continuidade, que é condição para a capacidade de agir e para a formação de identidade. Pelo empréstimo de *topoi* triviais e clichês do gênero popular da ficção científica (tais como o rapto por alienígenas em um disco voador e a relação sexual com um *sex idol* hollywoodiano no espaço sideral), o trauma se traduz em elementos irreais fantásticos e fantasmáticos. Fragmentos de experiências e perda de realidade manifestam-se em uma errância do imaginário que se deve situar em momento anterior ao ápice da onda norte-americana de culto às drogas. Vonnegut não faz promessa alguma aos leitores de que a atenuação de consciência perceptível no caso de Pilgrim possa ser concebida também como expansão da consciência. Tampouco lhe importa curar o trauma. Ele está mais interessado em encontrar um correlato literário para o trauma em que este possa manifestar-se.

Silko escreve sobre o trauma de guerra como autora feminina, da perspectiva de uma minoria étnica na América do Norte, sobre a qual vale dizer que sua história coletiva já assumiu a qualidade de um trauma. Em sua obra, o trauma de guerra individual vincula-se tanto ao trauma histórico dos indígenas quanto ao trauma global nuclear. Também ela desenvolve novas técnicas de conferir forma literária ao trauma. Em vez de buscar elementos na cultura popular e sua proximidade ao imaginário, ela os busca no folclore indígena e sua proximidade

à memória da cultura. Assim como Vonnegut, Silko parte de processos narrativos lineares e estrutura seu romance em diversos padrões que se imbricam de modo associativo, como em uma colagem. Além disso, ela também abandona o princípio organizacional da subdivisão em capítulos; em lugar de intervalos e números, surgem em sua obra peças cenográficas de tradição indígena, primeiro como filamentos de um subtexto, que no decorrer do romance se emaranham mais e mais até formar uma rede.

Ao contrário de Vonnegut, Silko apresenta não apenas a manifestação, mas também a cura do trauma, o que confere a seu texto a dinâmica de uma progressão narrativa e performativa, a forma de uma história cujo decurso certamente não está predefinido e mantém-se aberto até o final. O processo de cura é encenado como procura e fabricação da identidade, sendo que a própria tradição já esquecida, a memória cultural tribal, é quem prescreve os pontos de orientação decisivos. A renovação dessa identidade está vinculada à relação com a terra, que não se pode recuperar por meio da conquista, mas talvez pela narração e recordação. Para Silko não se trata da atenuação da consciência, e sim de uma expansão enfática da consciência, que representa essa transição como processo aberto — no sentido da exploração — para o herói — no sentido da participação — e também para os leitores.

V Locais*

“O solo é sagrado”, disse ele,
“Mas quero que nele cresçam mais batatas”.

(Ernest Hemingway, *Adeus às armas*)

Se suprimirmos voz e olhar, ou permitirmos
que passem despercebidos como mero fenômeno, o que sobra?
Que “demeure”, substância, rochedo, alicerce, casa, caminho?

(Geoffrey H. Hartman, *Saving the text* [Salvando o texto])

Se as pessoas calarem, então se ouvirão pedras gritarem.

(J. G. Herder, *Cartas sobre a promoção da humanidade*)

1. A memória dos locais

Quem fala da “memória dos locais” serve-se de uma formulação que é tão confortável quanto sugestiva. A expressão é confortável porque deixa em aberto tratar-se ou de um *genetivus objectivus*, uma memória que se recorda dos locais, ou de um *genetivus subjectivus*, isto é, uma memória que está por si só situada nos locais. E a expressão é sugestiva porque aponta para a possibilidade de que os locais possam tornar-se sujeitos, portadores da recordação e possivelmente dotados de uma memória que ultrapassa amplamente a memória dos seres humanos. A força sugestiva dessa opacidade é um bom ponto de partida para investigar a seguir o que a “memória dos locais” guarda em si.

“Grande é a força da memória que reside no interior dos locais” — a frase de Cícero pode servir de impulso inicial para quem se questiona a respeito de uma força específica da memória e do poder vincutivo dos locais¹. O grande teórico da mnemotécnica romana tinha uma noção clara do significado dos

* Tradução de Fernanda Boechat.

¹ Cícero, *De finibus bonorum et malorum*. *Über das höchste Gut und das größte Übel* [Sobre o bem supremo e o pior mal]. Vols. 1-2. Trad. e ed. Harald Merklin. Stuttgart, 1989, pp. 394-6.

locais para a construção de uma memória. Como peças de construção da arte da memória, ele determinou figuras e lugares (*imagines et loci*), sendo que as figuras eram úteis para a fixação afetiva de determinados conteúdos do saber, e os lugares, para a ordenação desses conteúdos e sua recuperação. O próprio Cícero cumpriu a passagem dos *lugares da memória* para os *locais da recordação* quando descobriu, segundo sua própria experiência, que as impressões captadas em um cenário histórico são “mais vivas e atenciosas” que outras assimiladas por ouvir falar ou pela leitura.

Mesmo quando os locais não têm em si uma memória imanente, ainda assim fazem parte da construção de espaços culturais da recordação muito significativos. E não apenas porque solidificam e validam a recordação, na medida em que a ancoram no chão, mas também por corporificarem uma continuidade da duração que supera a recordação relativamente breve de indivíduos, épocas e também culturas, que está concretizada em artefatos. Uma carta que Goethe escreveu a Schiller em 16 de agosto de 1797 pode servir como primeira introdução ao tema². Nela, Goethe apresentará ao amigo as primeiras intuições do que se associará ao que se designará mais tarde sua teoria dos símbolos.

No pano de fundo dessa carta está a dissociação entre homem e mundo, sujeito e objeto, significado e ser, que Goethe considera dolorosa e que lhe deixa apenas a escolha assustadora entre fantasmas que ele “faz nascer” de seu íntimo e a “Hidra do Empirismo, com seus milhões de faces”. Na procura por uma ponte que supere essa vala abjeta, Goethe inventa o símbolo. O símbolo é uma categoria não literária; são chamados simbólicos os “objetos felizes” que, ao serem observados, devem gerar determinadas sensibilidades. Efeitos como a impressão de generalidade, “unidade e totalidade”, Goethe afirma haver experimentado em primeiro lugar no contato com determinados objetos. E insiste na ideia de que os assim chamados objetos simbólicos não receberam do observador os significados que contêm, mas que são significantes por si mesmos³.

Interessam-nos aqui os dois exemplos que Goethe tomou como objetos simbólicos. Na verdade não são objetos, e sim dois locais: “a imediação onde eu moro” e “o espaço da casa, do quintal e jardim do meu avô”. A força simbólica que Goethe conferiu a esses locais parece ter algo a ver com a memória. Os dois

locais corporificam para o observador uma memória de que ele na verdade participa como indivíduo, mas que o transcende amplamente. Nesses locais, amplia-se a memória do indivíduo na direção da memória da família; e aqui se cruza a esfera de vida do indivíduo com a dos que a integram, porém não estão mais ali. Em ambos os locais, uma recordação individual dilui-se em uma recordação geral.

Goethe deixa claro que para ele realmente se trata dos próprios lugares e não de algo como as coisas que estão ali para serem encontradas na condição de objetos remanescentes do passado. A casa do avô, da qual só restaram montes de entulho, não é de interesse para ele. Quando ressalta tal coisa, Goethe incide bruscamente na linguagem dos especuladores de imóveis: o terreno em que estava o imóvel “sucumbiu no bombardeio e agora, em grande parte coberto de montes de entulho, vale o dobro em relação ao que foi pago pelos atuais proprietários aos meus parentes, onze anos atrás”. Tal como o capital financeiro, também o capital simbólico não reside no edifício, mas no solo. Para descobrir esse capital no solo necessita-se de um exercício especial. Goethe descreve como ele, passo a passo e sistematicamente, tenta aguçar sua suscetibilidade a locais simbólicos. Ele inicia com os locais com que estabeleceu uma relação estreita, ou seja, os locais que lhe suscitam uma “recordação repleta de amor”. Pouco a pouco ele pretende passar do “notável” para o “significativo”, de modo que diminua a parcela de lembranças pessoais e se fortaleça a aura própria ao local. “Quero experimentar primeiro aqui o que posso perceber de simbólico, para depois exercitar-me nos locais estranhos, que vejo pela primeira vez. Se isso desse certo, de qualquer modo ainda seria preciso levar dali espólios suficientes, provenientes de países e regiões conhecidas, e com isso não se ampliaria a experiência, mas se poderia ir a fundo quando se estivesse em cada lugar, a cada momento, conforme se concedesse a cada um”.

A teoria dos símbolos de Goethe tem primeiramente o caráter de um experimento aberto. Depois que os espaços na horizontal são descobertos e urbanizados, ainda cabe descobrir suas profundezas simbólicas na vertical. *Espaços*, no sentido de “países e regiões conhecidas”, são analisados, mensurados, colonizados, anexados, ligados uns aos outros; *locais*, todavia, nos quais se pode ir a fundo “quando se esteja em cada lugar, a cada momento” ainda conservam um segredo. Enquanto “espaço” se tornou uma categoria neutralizada e dessemiotizada de disponibilidade e desempenho de um papel, a atenção volta-se para o “local” com sua significação inespecífica e cheia de segredos. O segredo que se encontra em determinados locais, Goethe quer desenterrá-lo e, como prata extraída da mina, levá-lo dali.

2 *Correspondência entre Schiller e Goethe*. Vol. 1. Jena, 1905, pp. 415-8.

3 Schiller diverge dessa opinião de Goethe em uma carta de 7 de setembro de 1797: “Você se expressa como se tudo dependesse do objeto. É claro, o objeto precisa significar algo, assim como o poético também deve ser algo; mas ao final importa a mente, isto é, importa saber se um objeto vai significar algo para ela”. *Briefwechsel...* [Correspondência...], p. 438.

2. Locais das gerações

O que dota determinados locais de uma força de memória especial é antes de tudo sua ligação fixa e duradoura com histórias de família. O fenômeno de tais “locais da família” ou “locais de gerações”, como quer que os chamemos, foi descrito pelo escritor americano Nathaniel Hawthorne no esboço autobiográfico que ele fez preceder a seu romance *A letra escarlate* (1850). Lá se lê:

Essa longa relação de uma família com um lugar, berço e túmulo, cria entre ele e os entes humanos uma amizade que independe completamente do encanto do cenário e das circunstâncias de ordem moral que o rodeiam. O novo habitante — vindo de terra estrangeira, ou cujo pai e avô vieram — tem pouco direito de ser chamado salemita. Não faz ideia da tenacidade da ostra com que um antigo colono, sobre o qual o terceiro século vai passando, agarra-se ao rincão em que as suas sucessivas gerações se fixaram. [...] A atração persiste [...].⁴

Em um local de gerações como esse os membros de uma mesma família nasceram e morreram, em uma corrente inquebrantável de gerações. Enquanto Hawthorne pinta com cores claras a força vinculativa do local, ao mesmo tempo mistura tons que mostram que ele julga esse fenômeno como arcaico e antiquado. Formas de vida moderna não permitem mais determinações fechadas como essas, que vinculam as pessoas a uma determinada porção de terra. Se a tenacidade dos antigos moradores opõe resistência às exigências da mobilidade moderna, então não se pode mais tolerá-la. Esses locais da família detêm o progresso. Hawthorne salienta o caráter obsoleto das formas de vida sedentárias, na medida em que ele as caracteriza como ligadas ao instinto. O instinto, nessa argumentação, faz parte da natureza humana; sinaliza uma forma de vida que ainda não foi elevada ao nível da reflexão cultural. Duração e continuidade — é o que sugere a forma de expressão de Hawthorne — ainda não são, em si mesmas, valores civilizadores. Elas se impõem de maneira natural e não são objeto de formação e

4 Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter*. Nova York, 1962, p. 22. “This long connection of a family with one spot, as its place of birth and burial, creates a kindred between the human being and the locality, quite independent of any charm in the scenery or moral circumstances that surround him. It is not love, but instinct. The new inhabitant — who came himself from a foreign land, or whose father and grandfather came — has [...] no conception of the oysterlike tenacity with which an old settler, over whom his third century is creeping, clings to the spot where his successive generations have been imbedded. [...] The spell survives”. [Ed. bras.: Nathaniel Hawthorne, *A letra escarlate*. Trad. Sodrê Viana. São Paulo, Martin Claret, 2006. O trecho citado está na p. 25].

elaboração culturais. Do mesmo modo, a magia do local está associada a algo suspeito; o ser humano arcaico, o antigo colono, não é um ser que se autode-termina, mas que deixa poderes alheios influenciarem seu destino.

Dessa avaliação negativa do homem arcaico que está ligado aos locais resulta, como reflexo, o programa do homem moderno móvel. Este se despede dos poderes arcaico-instintivos e despreza uma estrutura valorativa que se apoia em idade, duração e continuidade. Se o ser humano quer realizar em si os potenciais civilizadores disponíveis, deve ser suspenso o parentesco entre homem e local, o elo afetivo deve ser cortado, a magia do solo, vencida. A escolha de suas palavras e imagens já ajuda Hawthorne a se livrar das estruturas de pensamentos arcaicos. Ele passa facilmente de uma linguagem do solo e do instinto para uma linguagem de utilização rural: “A natureza humana não progride, como não viça a batata, se plantada por um número excessivo de gerações no mesmo solo cansado. Meus filhos têm tido outros berços e, tanto quanto o seu destino estiver sob o meu controle, deverão mergulhar raízes numa terra diferente”⁵. Quem se apropria dessa perspectiva funcional entende pouco do princípio do arraigamento, que se denunciou aqui como arcaico e instintivo. Com isso, a América moderna não apenas se separa de seu passado, mas sim, em suma, de uma consciência da tradição, típica para a velha Europa, por um lado, e para os índios, por outro, cujas culturas são vinculadas aos locais e cultivam o contato com os mortos. Os espíritos dos antepassados não são móveis. A modernização, ao contrário, demanda uma consciência móvel, livre de poderes e forças ligadas a locais fixos. A força vinculativa dos locais carregados de recordações é substituída por um espaço neutro, dimensão livre da disposição humana sobre ele.

O exemplo do romance *Ceremony* de Leslie Marmon Silko, de que falamos quando nos dedicamos a tratamentos contra traumas, mostra que hoje surge nos Estados Unidos uma literatura que revidou profundamente essa postura e que, segundo essa noção, descobre de uma maneira nova a força espiritual da terra. Essa literatura, que nada tem a ver com o movimento *local-color*, preocupado em descrever o ambiente local, registra especialmente perdas. Ela acolhe as vozes daqueles a quem a terra pertencia antes da colonização pelos brancos e, dessa maneira, revalida formas de vida, valores e mitos que se viram dizimados pela colonização. Pode-se falar aqui da volta a um senso para locais, sufocado sob o

5 Idem, op. cit., p. 23: “Human nature will not flourish, any more than a potato, if it be planted and replanted, for too long a series of generations, in the same worn-out soil. My children have had other birthplaces, and, so far as their fortunes may be within my control, shall strike their roots into unaccustomed earth”. Ed. bras.: Idem, op. cit. O trecho citado está na p. 25.

fluxo da modernização, e também da volta à sua força simbólica. A memória cultural do Laguna Pueblo está inscrita na topografia de sua terra e pode ser reativada, como bem mostra o romance de Silko. Com isso uma nova consciência surgiu do significado daqueles locais que sucumbiram ao domínio branco sobre o espaço.

Poder e repressão baseiam-se em métodos sutis ou brutais, com os quais se intervém sobre as formas de vida que o opressor não compreende. Esses métodos destroem os locais que são literalmente a base do entender. A mulher navajo opõe-se aos modernizadores que chegaram para tomar dela sua terra: "Se vocês me banirem deste local, que mais eu poderei ensinar a meus filhos?". Essa mulher sabe que sabedoria e sobrevivência são frutos da duração.⁶

3. Locais sagrados e paisagens míticas

São considerados sagrados os locais em que se pode vivenciar a presença dos deuses. Tal local é assinalado por tabus especiais. A voz de Deus que provém da sarça ardente dirige-se a Moisés com as palavras: "Tira os sapatos de teus pés, porque o lugar em que tu estás é terra santa" (Ex 3, 5). O local sagrado é uma zona de contato entre Deus e o homem.

Antes que Deus se revelasse nos livros, os deuses se revelaram no mundo. A morada deles não era apenas o céu, mas também a montanha, a gruta, o bosque, a fonte e onde mais se erigissem seus locais de culto. Os deuses das religiões politeístas queriam ser procurados e adorados em seu local. As pessoas tinham que peregrinar até os locais sagrados, os deuses tinham suas moradas fixas. Longe dessa terra e de sua topografia sacramental não era possível comunicar-se com os deuses; a noção de uma onipresença supraespacial de Deus está entre as pressuposições do monoteísmo (já anunciada nas religiões politeístas). Exemplo especialmente notável para uma topografia sacramental são as paisagens memoriais míticas dos aborígenes australianos. Suas diversas tribos vivem em um espaço

6 Reyes Garcia, "Senses of Place in Ceremony" [Sentidos de lugar em cerimônias], *Melus — The Journal of the Society for the Study of the multi-ethnic Literature of the United States*, 10 (4) (1983), pp. 37-48; o trecho citado está na p. 37. O artigo que se dedica a *Ceremony*, de Marmon Silko, explica o tema do romance como a seguir: "In *Ceremony* the feeling of being at home and of belonging to the land realized by Tayo derives from a special sense of place that is also participation in culture and community." (p. 40) ["Em *Ceremony*, o sentimento de estar em casa e de pertencimento ao país realizado por Tayo deriva de um senso especial de lugar, que é, então, a participação na cultura e na comunidade"].

constantemente marcado pelos ancestrais mortos, para não dizer: em um espaço inscrito por eles. O espaço se torna para esses moradores um texto sagrado, que não é lido e comentado, mas rememorado e recitado. As unidades que compõem esses textos sagrados são as assim chamadas *songlines*. Delas, cada indivíduo e cada grupo possuem e guardam apenas fragmentos do texto integral⁷.

No fluxo das migrações, guerras e conquistas, apaga-se uma memória anterior com inscrições superpostas, e a nova memória declara-se inextinguível. O último refrão do drama *Assassinato na catedral*, de T. S. Eliot, trata de uma tal reinscrição do solo. O seguinte refrão das mulheres de Canterbury lembra a maneira como as paisagens sacramentais da Antiguidade pagã, das quais restaram apenas relíquias despedaçadas (*the broken imperial column*), conservaram uma memória nova, escrita com o sangue de mártir cristão:

*We thank Thee for Thy mercies of blood, for Thy redemption by blood.
For the blood of Thy martyrs and saints
Shall enrich the earth, shall create the holy places.
For wherever a saint has dwelt, wherever a martyr has given his blood
for the blood of Christ,
There is holy ground, and the sanctity shall not depart from it
Though armies trample over it, though sightseers come with guidebooks
looking over it;
From where the western seas gnaw at the coast of Iona,
To the death in the desert, the prayer in forgotten places by the broken
imperial column,*

7 Bruce Chatwin, *The Songlines*. Harmondsworth, 1988, p. 13: "Each totemic ancestor, while travelling through the country, was thought to have scattered a trail of words and musical notes along the line of his footprints, and [...] these Dreaming-tracks lay over the land as 'ways' of communication between the most far-flung tribes. 'A Song', he said, 'was both map and direction-finder. Providing you knew the song, you could always find your way across the country'. [...] In theory, at least, the whole of Australia could be read as a musical score. There was hardly a rock or creek in the country that could not or had not been sung [...], every 'episode' was readable in terms of geology. 'By episode', I asked, 'you mean sacred site?'. 'I do'. ["Tal ancestral totêmico, enquanto viajava pelo país, pensou ter dispersado um caminho de palavras e notas musicais ao longo da linha de suas pegadas e [...] esse rastro de sonho deitou sobre o país como 'caminhos' da comunicação entre as mais distantes tribos. 'Uma canção', ele disse, 'era a descobridora do mapa e da direção. Supondo que você conhecesse a canção, você sempre poderia encontrar o seu caminho pelo país'. Em teoria, toda a Austrália poderia ser lida como uma partitura musical. Pouco havia de rochedo ou lago no país que não pudesse ou não tivesse sido cantado [...] todo 'episódio' era legível em termos da geologia. 'Com episódio', eu perguntei, 'você quer dizer lugar sagrado?'. 'Sim.'"]

*From such ground springs that which forever renews the earth
Though it is forever denied. Therefore, O God, we thank Thee
Who hast given such blessing to Canterbury.*

Nós Te damos graças por Tuas dádivas de sangue, por Tua redenção
pelo sangue. Pois o sangue de Teus mártires e santos
Enriquecerá a terra, criará os lugares sagrados.
Pois onde um santo tenha achado pouso, onde um mártir tenha
dado seu sangue pelo sangue de Cristo,
Essa terra será santa, e a santidade nunca a abandonará
Mesmo que exércitos marchem sobre ela, mesmo que os turistas
venham visitá-la com seus guias na mão,
Desde os mares ocidentais que corroem as costas jônicas
Até o deserto onde habita a morte, ou a prece em lugares remotos
junto às colunas imperiais destruídas,
De tais lugares brota aquilo que eternamente renova a terra
Embora sempre esteja negado. Por isso, ó Deus, nós Te agradecemos
Por teres concedido tal graça a Cantuária⁸.

Essa amostra de texto aponta para o significado que cabe a locais sagrados e paisagens sacramentais no âmbito do cristianismo. A carência fundamental humana de locais sagrados de onde provenham milagres, reparações, curas e renovações espirituais originou a instituição dos cultos às relíquias e às viagens de peregrinações⁹. O poeta inglês medieval Chaucer descreveu a viagem de um grupo de peregrinação cujo destino era justamente Canterbury, com a sepultura do mártir Thomas Becket, local de memorização eternizado por Eliot em seu texto.

4. Locais da memória exemplares — Jerusalém e Tebas

No antigo Israel não havia local sagrado algum que garantisse a presença constante de Deus. Lá, os locais sagrados eram locais históricos da memorização de um encontro único com Deus no passado. Esses locais, que fixavam na memória um acontecimento histórico, tornaram-se locais da recordação em que a

8 T. S. Eliot, *Murder in the Cathedral*. Londres, 1969 (1935), pp. 93 ss. [Ed. bras.: T. S. Eliot, *Obra Completa — Teatro*. Vol. 2. Trad. Ivo Barroso. São Paulo, ARX., 2004. O trecho citado está nas pp. 89 e 91].

9 Sobre isso, cf. Friederike Hassauer, *Santiago. Schrift. Körper. Raum. Reise. Eine medienhistorische Rekonstruktion* [Santiago. Escrita. Corpo. Espaço. Viagem. Uma reconstrução sob o viés da história da mídia]. Munique, 1993.

história de Deus com seu povo se concretizava e se validava no espaço. Depois da luta de Jacó com o anjo, por exemplo, as cidades onde houve o encontro com Deus foram rebatizadas por Jacó sob a designação *Pniel* (face de Deus); por meio de um sinal — a denominação — o local é inscrito na memória do grupo¹⁰.

A cidade de Jerusalém é um local exemplar da memória, particularmente profícuo por dois motivos. Por um lado, revela de que maneira um local da memória oscila entre ser um local de temor sacro e um local histórico da memória; por outro lado, revela como um local da memória se torna palco de luta entre comunidades de recordação adversárias.

Que minha língua grude sedenta
No palato, e se atrofie
Minha mão direita, se eu te esquecer
Algum dia, Jerusalém¹¹.

Esta a variação de Heine para o Salmo 137. No entanto, Jerusalém não foi sempre um local da memória obrigatório. Davi, ao conquistar esse lugar dos jebuseus e fundar no monte de Sião a cidade de Davi, é quem transforma a cidade em um local da memória. No ímpeto da refundação de Jerusalém como residência é que Davi mandou trazer a Arca da Aliança até a cidade, em uma grande procissão festiva. Até então ela estava acomodada em uma casa particular. Salomão, seu filho, construiu um templo no monte Moriá ("local do olhar"), que se considerava o cenário histórico do sacrifício de Isaque, interrompido por Abraão no último momento. Com o templo como morada de Deus, Israel passou a ter um local sagrado para a presença fascinante e estremeceadora, que deixou de servir apenas à memorização: "E habitarei no meio dos filhos de Israel, e não desampararei o meu povo de Israel", foi a promessa do Senhor em 1 Reis 6, 13. Com a centralização do culto no templo de Jerusalém, outros locais sagrados do país perderam o significado. Depois da destruição do templo, a Torá assumiu a função de principal objeto de culto sagrado. A revalorização da Sagrada Escritura, agora desvinculada de um local fixo e considerada a partir de então um templo móvel, ou uma "pátria portátil" (Heinrich Heine), possibilitou mais tarde a sobrevivência das comunidades judaicas no exílio. Até o sionismo voltar a atribuir valor simbólico ao local, Jerusalém permaneceu no judaísmo como um

10 Cf. a leitura de G. Hartman de Gen 32, 1-23; 33: "The Struggle for the Text", in Geoffrey H. Hartman e Sanford Budick (orgs.), *Midrash and Literature*. New Haven, Londres, 1986, pp. 3-86.

11 Heinrich Heine, "Jehuda Ben Havely. Hebräische Melodien" [Melodias hebraicas], Livro 3, in *Romanzero*. Ed. por Joachim Bark. Berlim, 1988, p. 145.

local do além escatológico, um local de ambição, de tribunal e de expectativa de chegada do messias.

Independentemente disso, a história cristã de memorização desse lugar segue seu curso¹². Os pais da Igreja não tinham em grande conta o significado da Jerusalém mundana; no sistema alegórico do sentido da escrita em quatro dimensões, classificaram a localidade histórica no nível mais baixo, o do sentido literal da escrita. Na leitura da Bíblia, cabia superar esse sentido concreto no espaço e dirigir-se a significados mais elevados e espirituais. Cabia procurar Jerusalém com a alma, não com os pés. O interesse cristão por Jerusalém como uma cidade sagrada começou somente no século IV, depois que Santa Helena, mãe de Constantino Magno, fundou ali uma capela sepulcral. Esse interesse topográfico esteve limitado primeiro a Bizâncio, até que entre os séculos IX e XII os cenários históricos de tradição oral de Jesus se tornaram também importantes para a igreja ocidental. Jerusalém tornou-se o destino das cruzadas, organizadas em conjunto pelo poder eclesiástico e secular. Depois, o islã tomou a cidade simbolicamente e impôs pretensões universalistas próprias. As cruzadas são uma guerra religiosa por esse local da memória. O motivo das cruzadas só deixou de existir quando Frederico II impôs a divisão simbólica desse local em locais de culto islâmico e católico; desde então coexistem a *terra sancta* cristã de Israel com a sua "topografia legendária" de Israel, ao lado da paisagem sagrada das comunidades de fé islâmica e judaica¹³.

As fundações das cidades na Antiguidade e na Idade Média não aconteceram em um espaço neutro; para isso necessitou-se de "vantagens de centros de referência", que ao lado da utilidade econômica incluíam a relevância simbólica dos locais. As fontes mais importantes de tal relevância eram, ao lado da localização dos mitos, as sepulturas dos heróis¹⁴. O romance grego de Alexandre relata, entre outros fatos, como Alexandre conquistou a cidade de Tebas e promoveu lá um derramamento de sangue. Nessa situação, um poeta da cidade chamado Ismenias, que sabia tocar flauta, colocou-se diante de Alexandre para demovê-lo de colocar a cidade abaixo. O poeta leva a sanha destrutiva de Alexandre a uma condição de cegueira e esquecimento e, assim, emprega a recor-

12 Agradeço a Wolf-Daniel Hartwich pelas muitas indicações.

13 Cf. Maurice Halbwachs, *La topographie légendaire des évangiles en Terre Sainte*. Paris, 1941. Desde o século XII há famílias islâmicas em Jerusalém encarregadas de atuar localmente como guardiães das localidades cristãs sagradas.

14 Sobre uma *polis talismans*, cf. Jan N. Bremmer, "Religious Secrets and Secrecy in Classical Greece", in Hans G. Kippenberg e Guy G. Stroumsa (orgs.), *Secrecy and Concealment*. Leiden, Nova York, Colônia, 1995, pp. 60-78. (Studies in the History of Religions 65); o trecho citado está na p. 62.

dação como meio último de salvação. Com isso ele começa a lembrar Alexandre de que ele mesmo pertencia à família dos filhos heroicos da cidade, Dionísio e Heráclito. Não era possível que ele quisesse destruir a cidade de seus próprios antepassados, sendo ela uma parte de si mesmo. Nesse ponto a narrativa em prosa é interrompida por um longo poema em que o cantor associa a topografia da cidade de Tebas com a sua mítica pré-histórica. No poema, o pequeno vocábulo dêitico "aqui", que serve para marcar o ritmo na escansão do texto, aproxima tempo e espaço.

Esta é a casa de Labdacus. Aqui a mãe infeliz
de Édipo deu à luz o assassino do pai dele.
Aqui esteve a arca de Hércules, e em outro tempo
a casa de Anfitrião; aqui Zeus dormiu
uma noite triplamente longa. [...]
Esta é a casa de Tirésias, do porta-voz de Apolo.
Aqui viveu o profeta triplamente velho,
que Atena transformou em mulher. [...]
Daqui o cego Édipo foi banido por ordem de Creonte,
com sua filha Ismene como única acompanhante.
Este rio aqui, que desce de Citeron abaixo,
É o Ismeno, sua água é a água de Baco. [...]¹⁵

A vista guiada à cidade, crivada de informações mitológicas, perde seu efeito, pois velhas histórias impressionam Alexandre tão pouco quanto genealogias fabulosas.

Você parece crer que poderia enganar Alexandre
com histórias de mitos, bem pensadas e mentirosas?
Estou decidido a atear fogo à cidade
até que se consuma em cinzas. [...]
A você, Ismênias, primeiro entre os pífaros,
ordeno estar aqui, onde as casas ardem em chamas,
e acompanhar, com o som agudo de teu tubo duplo,
a ação destruidora¹⁶.

Essa história brutal ilumina o nosso tema em múltiplos aspectos. Alexandre não se coloca ante o poder da memória cultural de modo tão indiferente quanto

15 Richard Stoneman (org.), *The Greek Alexander Romance*, 46. Harmondsworth, 1991, pp. 81-2.

16 Idem, op. cit., pp. 83-4.

essa cena parece testemunhar. Ele, que se posiciona de maneira petulante em face da lembrança no passado, de genealogias e mitos, julga de modo bem diferente quando se trata da recordação de si mesmo no futuro. Ele tem coisas de sobra para prover a fama e deseja para si um poeta, como vimos acima, que possa difundir em versos seu renome imortal. Também aqui estamos lidando com atos imperiais de sobrescrita da memória cultural; o conquistador consegue para si uma *tabula rasa*, sobre a qual cabe inscrever as histórias de seu renome.

5. Locais honoríficos — Petrarca em Roma, Cícero em Atenas

O significado dos locais das gerações surge do vínculo duradouro que famílias ou grupos mantêm com um local determinado. Assim surge uma relação estreita entre as pessoas e o local geográfico: este determina as formas de vida e as experiências das pessoas, tal como estas impregnam o local com sua tradição e histórias. Isso se dá de modo muito diferente com o local honorífico que se notabiliza pela descontinuidade, ou seja, por uma diferença evidente entre passado e presente. No local honorífico, uma determinada história não seguiu adiante, mas foi interrompida de modo mais ou menos violento. Tal história se materializa em ruínas e objetos remanescentes que se destacam nas redondezas. O que foi interrompido cristaliza-se nesses restos e não estabelece qualquer ligação com a vida local do presente, a qual não só prosseguiu, como também avançou para além dos restos sem nem tomá-los em conta.

Pierre Nora, para explicar essa mudança de um local em que as formas de vida tradicionais se estabilizam para um outro local que detém somente os vestígios de circunstâncias de vida interrompidas e arruinadas, utilizou um jogo de palavras em francês. Ele fala da transição de um *milieu de mémoire* para um *lieu de mémoire*¹⁷. Um local honorífico é o que sobra do que não existe mais ou não vale mais. Todavia, para que ele se perpetue e se mantenha válido, é preciso que se continue a contar uma história que substitua esse *milieu* perdido. Locais da recordação são fragmentos irrompidos da explosão de circunstâncias de vida perdidas ou destruídas. Pois, mesmo com o abandono e a destruição de um local, sua história ainda não acabou; eles retêm objetos materiais remanescentes que se tornam elementos de narrativas e, com isso, pontos de referência para uma nova memória cultural. Esses locais, porém, são carentes de explicações; seus significados precisam ser assegurados complementarmente por meio de tradições orais.

17 Pierre Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis* [Entre história e memória]. Berlim, 1992, p. 11.

A continuidade que tenha sido destruída pela conquista, pela perda e pelo esquecimento não pode ser reconstruída em um momento posterior, mas pode-se restabelecer o acesso a ela no *medium* da recordação. Os locais honoríficos em que se conservou algo que não existe mais, mas que pode ser reavivado pela recordação, marcam uma descontinuidade. Aqui ainda há algo presente que indica acima de tudo uma ausência; aqui ainda está presente algo que sinaliza, em primeira linha, o fato de já haver passado. A consciência do passado que se detém num local honorífico tem um caráter muito diferente daquela consciência do passado que pertence ao arraigamento em um local vinculado à terra. Aquela tem como fundamento a experiência da descontinuidade; esta, a experiência da continuidade.

A pré-história interrompida e que só se pode apreender sob a forma de vestígios pode ter grande significado para um momento futuro justamente quando passa a (re)conhecer nesse passado um fundamento normativo para seu próprio tempo. Ruínas e objetos remanescentes que durante muito tempo existiram como um monte de escombros despercebido e que com isso se tornaram invisíveis repentinamente podem voltar a ser visíveis, caso recaia sobre eles o feixe de atenção desse novo interesse. Típicas desse tipo de interesse são as viagens de formação, que guiavam sábios humanistas da Renascença aos locais honoríficos da Antiguidade grega e romana. “Sim, tudo tem alma em teus muros sagrados”, afirmou Goethe como turista em Roma nas suas *Elegias Romanas* e com isso seguiu uma indicação humanista segundo a qual o passado se tornaria nesse local uma experiência do presente. Em uma carta de 1578, o humanista Justo Lipsio articulou muito precisamente o ponto de vista ligado a esse turismo de formação. Ele escreveu essa carta a um amigo que estava pronto para empreender uma viagem à Itália:

Sim, e ademais o uso que os olhos proporcionam e que te pode ser por si mesmo um guia até o saber. Vê, tu vais agora à Itália, adornada com frutos, homens e cidades afamados em discursos e textos escritos. Lá não pousarás teus pés em lugar algum, nem direcionarás teus olhos a lugar algum sem que te depares com algum monumento ou ganhes a recordação de algum antigo costume, alguma história antiga. [...] Quão grande e misteriosa é a alegria por uma visão como essa! Pois aqui não chegam somente ao espírito, mas quase aos olhos, aquelas grandes personalidades, e pisamos o solo que elas mesmas tantas vezes pisaram¹⁸.

18 Carta de Justus Lipsius de 3 de abril de 1578 ao jovem Phillip de Cannoy. *Justi Lipsi Epistolae*, Pars I: 1564-1583. Vol. II, ed. por A. Gerlo; M. A. Nauwelaerts e H. D. L. Velvliet. Bruxelas, 1978, 199-200, 64 ss. Devo a indicação e a tradução a E. A. Schmidt.

O longo caminho da tradição escrita é vitalizado e ganha força por meio do breve caminho da inspeção pessoal, da “autópsia”; a herança intelectual do passado torna-se acessível aos olhos do observador, os quais se deparam com objetos remanescentes visíveis. Com isso, espera-se, uma centelha do passado deve saltar em direção ao presente — não obstante todas as rupturas e os esquecimentos. Renascença quer dizer “um novo nascimento”; esse renascimento renovado dá-se no *medium* de uma recordação em que, ao lado dos textos originais de autores da Antiguidade, também as cidades históricas e seus objetos remanescentes oferecem “auxílio para um novo nascimento”.

Algumas gerações antes de Lipsius e seus amigos, Petrarca já havia empreendido uma viagem de formação para os lugares honoríficos. Em abril do ano de 1341, ele fez um passeio por Roma com seu amigo e patrono Giovanni Colonna¹⁹. Petrarca escreveu ao amigo, meio ano depois, uma carta em latim, lembrando-o do passeio e dos diálogos ocorridos na ocasião:

Percorremos não apenas a cidade, mas também as redondezas, e cada passo nos oferecia ensejo para uma conversa e reflexões: aqui o sítio de Evandro, aqui a construção de Carmente, aqui a caverna de Caco; aqui a loba que alimenta e a figueira ruminal, que deveria chamar-se mesmo romulana. Aqui o local da morte de Remo, aqui a batalha e o rapto das Sabinas, aqui a poça das cabras e o desaparecimento de Rômulo. [...] Aqui o triunfo de César; aqui sua derrocada. Neste templo Augusto contemplou a chegada dos reis e a esfera terrestre a lhe pagar donativos. [...] Aqui Cristo encontrou seu vicário em fuga; aqui se crucificou Pedro, aqui o lugar onde Paulo foi decapitado, aqui o lugar onde Laurencio foi incinerado; aqui o enterrado deu lugar para poder acomodar-se Estêvão, que acabava de chegar²⁰.

Para os dois turistas o tempo se condensa em espaço; o que o tempo torna invisível, enquanto pilha e destrói, os locais sempre sustentam de modo misterioso. Da cronologia tem-se uma topologia da história, que se alcança em grandes voltas a pé, que se pode decifrar *in loco*, trecho a trecho. Em sua substância arquitetônica, a cidade de Roma é a garantia da continuidade entre duas culturas, a antiga cultura pagã e a nova, cristã. Ambos os mundos se cruzam e se ligam nesse cenário da história. A predileção de Petrarca pela Roma antiga é comple-

mentada pela predileção que Colonna dedica à Roma cristã; as duas perspectivas se fundem em uma única paisagem sagrada²¹.

Se bem se ajustam a Antiguidade e o cristianismo, isso pouco vale para dois outros mundos: o do passado e o do presente. Um abismo se estende entre os dois, que corta a cidade de Roma de forma invisível. “Quem hoje em dia sabe menos sobre os romanos do que os cidadãos de Roma?”, pergunta Petrarca ao seu destinatário e prossegue: “Digo com tristeza: Em lugar algum se conhece pior Roma do que em Roma”. A cidade de Roma, pela qual peregrinaram os dois amigos, não é a mesma dos cidadãos contemporâneos, que perderam totalmente a relação com o passado. O humanista Petrarca viveu, como Arno Borst expressou, “na busca por um tempo perdido”; enquanto a multidão de contemporâneos viveu apenas no presente, ele incorporou a consciência da ruptura com a tradição e a do esquecimento, bem como o sonho de um renascimento político e cultural da Antiguidade. Ele estava convencido de que a perda de identidade pelos romanos de seu tempo poderia curar-se pela reconstrução da memória: “Pois quem duvidaria de que Roma retomaria sua posição quando ela mesma comesse a se reconhecer?”²². Para Petrarca, identidade cultural pressupõe a memória cultural viva que ele e seu amigo incorporam. Mas será que eles estão em condições de fazer falar os locais, testemunhas mudas do passado, e dar-lhes novamente a voz perdida? Pois só pode ler essa paisagem memorial quem já conhece de antemão seu conteúdo; trata-se de uma leitura que leva à lembrança, não à informação. Projeta-se sobre a paisagem das ruínas de Roma um espaço da *memoria*. Pode-se falar em uma recordação superposta: “O espaço textual da *memoria* que se dá em Roma é projetado no local, em Roma, sobre os restos da cidade”²³. As ruínas de Roma são símbolos duplos: codificam tanto o esquecimento quanto a recordação. Marcam uma vida passada que se extinguiu e foi esquecida, que se tornou estranha e se perdeu na dimensão da história; e marcam também, ao

19 Provavelmente trata-se de passeios em comum realizados na primavera de 1341, depois de Petrarca haver sido coroado e recebido festivamente naquela localidade em 8 de abril. Colonna descende de uma poderosa família da nobreza romana, porém viveu em monastérios em Avignon, Roma e Tívoli. Cf. Arno Borst, *Lebensformen im Mittelalter* [Formas de vida na Idade Média]. Frankfurt, Berlim, 1979, pp. 41-6.

20 Apud idem, op. cit., p. 41.

21 As lendas de mártires e santos, que integram os locais honoríficos cristãos, estão coligadas na *legenda aurea* de Jacó de Voragine, de fins do século XIII. Trad. R. Benz e Heidelberg, 1979. Sobre a história subsequente desses locais honoríficos, cf. Karlheinz Stierle, “Der Tod der großen Stadt. Paris als neues Rom und neues Karthago” [A morte da grande cidade. Paris como nova Roma e nova Cartago], in Manfred Smuda (org.), *Die Großstadt als “Text”* [A cidade grande como “texto”]. Munique, 1993.

22 Arno Borst, *Lebensformen*..., p. 42.

23 Barbara Vinken, “Petrarcas Rom: Tropen und Topoi” [A Roma de Petrarca: tropos e topoi], in Gerhard Neumann (org.), *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft DFG-Kolloquium XVIII* [Pós-estruturalismo. Desafio aos Estudos Literários. 18ª Colóquio da DFG]. Stuttgart, Weimar, 1997, p. 554.

mesmo tempo, a possibilidade de uma recordação que, na dimensão da memória, desperta e refaz com novo vigor o que o tempo arrancou e erradicou.

Petrarca e Colonna não são os primeiros a visitar esses locais históricos com um senso de piedade em relação ao passado perdido. Na obra *De finibus bonorum et malorum* (45 BCE), também Cícero descreve como visitou Atenas com um grupo de amigos e de lá apreciou as redondezas. Durante a visita veio-lhe à consciência: "Em todos os lugares que nossos pés tocam pisamos um pedaço da história" (V.5). Entre os lugares honoríficos auráticos de Atenas, procurados nessa oportunidade, estava também a Academia. Escolheu-se um momento em que o local provavelmente estaria vazio, pois quanto menos gente no local, quanto menos vida atual, mais legíveis se tornam os vestígios do passado ali enterrados:

Quando chegamos ao famoso terreno da Academia, estava tudo tão solitário como desejávamos. Então Piso falou: "Cabe explicar por nosso pendor natural ou por um tipo de loucura o fato de que, ao vislumbrar essas localidades em que tantas personalidades ilustres estiveram, ficamos mais impressionados do que ao ouvir falar de seus feitos ou ler um escrito seu? É assim que me sinto impressionado; pois não há como deixar de pensar em Platão, que, segundo se diz, costumava ser o primeiro a discutir por aqui. [...] Aqui esteve Espeusipo, aqui esteve Xenócrates e aqui, seu ouvinte Polemone, que se sentou justamente no lugar que estávamos contemplando. E assim, quando olhava para nossa prefeitura, pensava necessariamente em Cípio, Cato, Lélío, mas sobretudo em nosso patriarca, tamanha é a força da recordação que habita os locais (*tanta vis admonitionis inest in locis*); não foi sem razão, portanto, que derivamos deles as mnemotécnicas²⁴.

A partir do interesse de Cícero pelo valor memorial dos locais, ele fala claramente como pragmático da mnemotécnica. Nos escritos correspondentes, ele nomeou imagens e locais (*imagines et loci*) como peças para a construção da arte da memória e apontou para a necessidade da colaboração dos afetos em prol da fixação sustentável de imagens nocionais na lembrança²⁵. As impressões recebidas no próprio cenário são "algo mais vivas e atentas" (*acrius aliquanto et attentius*, V.4) que aquelas que resultam do ouvir dizer e da leitura. Porém a memória dos locais se diferencia claramente dos lugares da memória. É que, enquanto a memória dos locais é fixada em uma posição determinada, da qual ela não se desprende, os lugares da arte da memória se distinguem justamente por se poder

²⁴ Cícero, *De finibus bonorum et malorum*. Über das höchste Gut und das größte Übel. Vols. 1-2. Trad. e ed. Harald Merklin. Stuttgart, 1989, pp. 394-96.

²⁵ Cf. Cícero, *De Oratore* 2, pp. 350-60.

transferi-los. A estrutura espacial da mnemotécnica funciona como uma planta ou um mapa, livre do seu local concreto de origem. Nessa força local de abstração, a mnemotécnica se aproxima de uma escrita que não dispõe letras em linha, mas constrói uma sintaxe espacial com imagens.

A mais famosa viagem de formação da Antiguidade foi a de um grego do século II d.C. Ele se chamava Pausânias e era cidadão do império romano, que havia muito tempo tomara para si as cidades mais expressivas da cultura grega. No ano 146 a.C., a cidade de Corinto fora conquistada e destruída pelos romanos, tal como Alexandre fizera quase dois séculos antes ao conquistar e destruir a Tebas beócia. Tais datas marcam limiares de épocas em que tradições e circunstâncias de vida foram interrompidas violentamente. As viagens de Pausânias guiaram-no a cidades expressivas da cultura grega que então se encontravam em escombros, onde a estepe crescia e as ovelhas pastavam. Ele voltou ao lugar onde Cadmo fundara Tebas e, com o levantamento que lá fez, devolveu a esse local empalidecido uma segunda significância na recordação. Ele registrou com igual cuidado os rastros históricos e míticos. Reuniu, como um etnólogo com seu gravador, as lendas que ainda permaneciam vivas na cultura local. Diferentemente do cantor Ismênias, que tentara persuadir Alexandre, Pausânias não ofereceu garantias em relação ao teor de verdade da tradição. "Não muito distante do portal encontra-se uma vala comum; ali jazem os que tombaram contra Alexandre e os macedônios. Não muito distante, mostra-se o lugar onde, segundo crê quem narra, Cadmo semeou os dentes do dragão que ele matou no poço, dentes que ele então semeou, para que a terra fizesse nascer deles homens"²⁶.

Essa busca e asseguuração intensivas de vestígios fez da cultura grega do passado uma paisagem da memória em que os locais da vida passada se tornaram *topoi* mnemotécnicos. Esses *topoi* são locais "em que se fizeram sacrifícios, empreenderam-se fundações, mortes e juramentos. Eles localizam e fixam recordações míticas de morte, sacrifício e *agon* sangrento e, com isso, recordações da origem de uma sociedade que se une no culto"²⁷. Os objetos remanescentes que Pausânias registrou em seu levantamento etnográfico tinham o significado

²⁶ Pausânias, *Beschreibung Griechenlands* [Descrição da Grécia]. Vol. 2. Livro IX, 10, 1. Trad. Ernst Meyer. Zurique, 1952, p. 443.

²⁷ Stefan Goldmann, "Topoi des Gedenkens. Pausanias' Reise durch die griechische Gedächtnislandschaft", [Topoi da memorização. A viagem de Pausânias pela paisagem grega da memória] in Anselm Haverkamp e Renate Lachmann (orgs.), *Gedächtniskunst: Raum - Bild - Schrift. Studien zur Mnemotechnik* [Arte da memória: espaço - imagem - escrita. Estudos sobre a mnemotécnica]. Frankfurt, 1991, pp. 145-64; o trecho citado está na p. 150. Cf. também Christian Habicht, *Pausanias und seine "Beschreibung Griechenlands"* [Pausânias e sua descrição da Grécia]. Munique, 1985.

documental de legados e testamentos; fundiam em si a santidade de templos, a legitimidade de dinastias e a legalidade de reivindicações de posse. No século II d.C. esses *topoi* haviam perdido irremediavelmente esse significado; porém não haviam se tornado automaticamente irrelevantes. Eles ingressaram, sim, na memória formativa de um grupo que alçou a cultura já transcorrida à condição de seu passado normativo. O trabalho de recordação de Pausânias documenta o nexos ideal-típico entre desvio e retorno, ruptura histórica, esquecimento e reativação no *medium* da recordação. A cultura desaparecida na história passa por uma metamorfose: ela se torna “clássica”, ou seja, imerge novamente em um horizonte normativo de referências na memória formativa de uma época posterior.

6. *Genius Loci* — Ruínas e invocações do espírito

Peter Burke apontou para o fato de que na Idade Média se observavam as ruínas de Roma com olhos diferentes do que na Renascença. “Elas eram observadas como ‘milagres’, como *mirabilia*. Mas eram tomadas como algo evidente. As pessoas pareciam não se surpreender com o fato de elas haverem chegado até lá, por terem sido erigidas em algum momento, ou por sua arquitetura diferenciar-se da trivial.”²⁸ Na Renascença, aguçou-se a percepção das ruínas. O olhar que recaía sobre os fósseis de uma época passada podia percebê-las de modo realmente muito diferenciado. Para Petrarca, as ruínas de Roma se metamorfoseavam numa paisagem da memória em que a história que se ligava a esses locais voltava rapidamente à lembrança do observador, de maneira vivaz. As ruínas testemunham — como sugere uma bela formulação de Walter Benjamin — a maneira pela qual “a história se desloca para dentro do cenário”²⁹. Na medida em que essa história continua a ser transmitida e lembrada, as ruínas permanecem como sustento e garantia da memória; isso também vale para as histórias que se inventam para elas e que as envolvem, como a hera nos escombros. Porém, na medida em que as ruínas, sem contexto nem saber, imbricam-se em um mundo que se tornou estranho, tornam-se monumentos do esquecimento. Em um segundo plano, ruínas que foram separadas de suas histórias e abandonadas ao esquecimento podem parecer pitorescas³⁰. Em uma época

28 Peter Burke, *The Renaissance Sense of the Past*. Londres, 1969, p. 2.

29 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt, 1963, p. 197.

30 Cf. Edgar Zilsel, *Die Entstehung des Genie-Begriffs* [O surgimento do conceito de gênio]. Tübingen, 1926, pp. 62-70; 139-211; Rose Macaulay, *The Pleasure of Ruins*. Nova York, 1966.

assinalada pela aceleração das transformações e pela industrialização, as ruínas em constante mudança são subtraídas à história e atribuídas à natureza. No final do século XVIII, desenvolveu-se na Inglaterra um romantismo das ruínas, que estetizou os restos dos edifícios de culturas passadas. Foi então que se diferenciaram ruínas gregas e góticas. Ruínas góticas, segundo esse código estético, sinalizam o triunfo do tempo sobre a força humana, o que vale como um pensamento melancólico, mas não doloroso; ruínas gregas, por outro lado, sinalizam o triunfo da barbárie sobre o gosto, o que se considera um pensamento depressivo e desencorajado.

William Gilpin, em seus ensaios sobre a arte elevada do “viajar pitoresco”, define as ruínas como um ponto de entrecruzamento entre arte e natureza: “a torre decaída, o arco gótico, as ruínas de um burgo ou de um mosteiro [...] são a herança mais valiosa da arte. Eles foram consagrados pelo tempo e merecem quase a mesma veneração que as obras da natureza”³¹. Para Wordsworth, as ruínas são cenários para os quais não a história, mas a eternidade se desloca. Em sua descrição de uma abadia decaída, os restos da edificação se unem à natureza:

*the antique walls
Of that large abbey which within the Vale
Of Nightshade, to St. Mary's honour built,
Stands yet a mouldering pile with fractured arch,
Belfry, and images, and living trees,
A holy scene!*

as paredes antigas
da grande abadia erigida no Vale
de Nightshade em honra a Santa Maria,
hoje um edifício decaído com o arco alquebrado,
torre, imagens, árvores vivas,
uma cena santa!³²

Em meio à natureza vegetal — que fermenta depois de uma chuva, pinga, sussurra e suspira; em outras palavras, vive —, eleva-se o canto da carriça nas ruínas abertas da nave da igreja, acima dos ciclos do tornar-se e deixar de ser, e anuncia a duração supratemporal do local:

31 William Gilpin, *Essays on Picturesque Travel*. Londres, 1792, p. 46.

32 William Wordsworth, *Prelúdio II*, pp. 103-8.

*that single Wren
Which one day sang so sweetly in the Wave
Of the old church [...] that there I could have made
My dwelling-place, and lived for ever there
To hear such music.*

aquela pequena carriça
cantou tão docemente na nave
da velha igreja [...] que eu poderia ter feito
daquele lugar minha morada, e lá viver para sempre
a ouvir tal música.

A ruína pitoresca romântica remete menos ao passado que a uma duração supratemporal. No estado de ruína a cultura se aproxima da natureza. Para que as ruínas possam ser lidas como sumário de um passado específico não é necessário um olhar estético, mas sim o olhar curioso do antiquário. Nesse contexto, faz-se iluminadora a observação feita por um membro do grupo da viagem de Cícero, em meio ao passeio em comum. Ele distinguiu um olhar legítimo e um olhar ilegítimo sobre o passado:

Então disse Piso: “Claro, Cícero, esses interesses só apresentam envergadura intelectual quando se prestam à imitação de homens distintos, do contrário não despertam mais que mera curiosidade, quando se trata de reconhecer os vestígios de eras passadas”. (*studia ingeniosorum... studia curiosorum*, V.6)

Não se considera legítimo um estudo do passado que tencione obter mero saber; do abismo do esquecimento só se deve resgatar algo passado quando se tenciona vitalizar tal coisa e dar-lhe continuidade. Piedade é a atitude com que cabe voltar-se ao passado. A mera curiosidade de antiquário distingue-se claramente de uma consciência viva da tradição. Petrarca e Colonna, apesar da obscuridade crescente dos tempos, aprenderam a ler os sinais das ruínas com essa devida piedade, e revitalizaram o passado em sua recordação. Ambos corporificam a pretensão classicista de uma cultura que constrói, por sobre os tempos obscuros do esquecimento, uma ponte da tradição e da recordação.

Quando desaba esse nexos da recordação e transmissão de uma tradição que se mantém viva, também os locais da memória se tornam ilegíveis. Com isso, no entanto, também podem vir à tona novos modos de leitura. A curiosidade assume a atitude piedosa. Locais honoríficos tornam-se cenários arqueológicos cuja decodificação demanda a competência de especialistas. Onde antes compareciam peregrinos, amontoam-se agora epígrafos, arqueólogos e historiadores

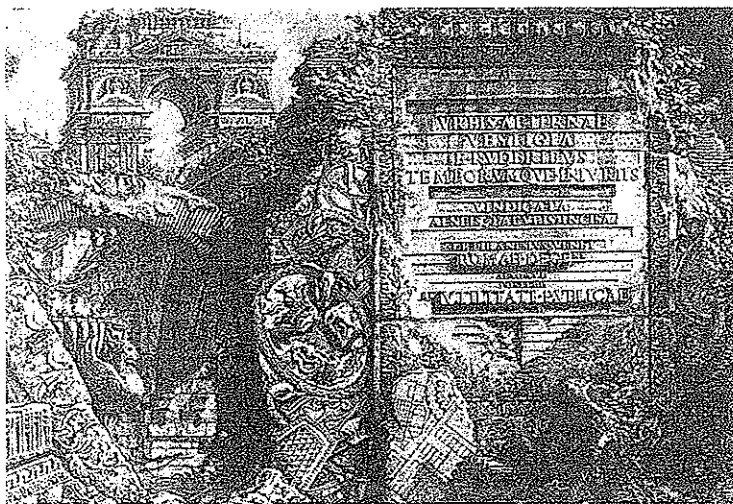
e assumem o negócio laborioso da proteção dos vestígios em nome da sanha por saber a que Cícero se opôs. O espírito histórico de pesquisador se desenvolve às custas de romper com a tradição de passados normativos e esquecê-la. “A medição histórico-cultural do tempo”, descreve George Kubler em seu livro *Die Form der Zeit* [A forma do tempo]³³, “baseia-se principalmente em fragmentos de objetos: fragmentos destruídos provenientes de aterros de lixo e cemitérios, de cidades abandonadas e vilarejos soterrados”. Isso significa que a memória perdida se transfere para os locais? Ainda é possível alcançar indiretamente, por meio de objetos remanescentes, o que não mais se alcança por meio das recordações? O princípio da asseguuração metódica dos vestígios baseia-se na confiança de que seja assim. Ela constitui, para além do gradual declínio temporal, uma consciência histórica em relação ao passado que já nada tem a ver com a consciência viva que Cícero ou Petrarca cultivaram em face da tradição.

Quando se observa a Arqueologia nos seus primórdios, no entanto, borra-se com facilidade a fronteira entre piedade e curiosidade. Como exemplo notável cabe considerar a obra do pintor arquitetônico italiano Giovanni Battista Piranesi. Em 1756 foram publicados quatro volumes em fôlio sob o título *Le Antichità Romane*. O autor tinha nada menos que a pretensão de haver resgatado “os rastros da cidade eterna dos danos e das feridas do tempo” (*VRBIS AETERNA / VESTIGIA / ERVDERIBUS / TEMPORVMQUE INIVRIIS / VINDICATA*). No título em latim, as palavras “vestígios” e “salvar” são especialmente destacadas pelo posicionamento isolado e sinalizam do modo mais compacto possível um projeto de antiquário extremamente ambicioso. O artista, com mais de 250 águas-fortes, quis fazer retroagir a obra destruidora do tempo e fazer Roma ressuscitar na fantasia. O empreendimento foi movido por uma forte experiência de destruição e perda. Piranesi constatou o rápido declínio a que estavam expostos os sítios de escavação amplos, mas bastante destruídos, cindidos pelas vias de acesso a Roma. A Erínea do desaparecimento desencadeou nele uma notável energia de conservação. Tudo que apresentasse uma materialidade tridimensional e se revelasse exposto a um declínio irrefreável podia ao menos ser registrado pela escrita e pela imagem — graças a técnicas modernas de reprodução, como livros impressos e água-forte — e, desse modo, conservar-se para a posterioridade. Aqui, escrita e imagem, monumento e livro não competem mais como diferentes *media* de memória; é muito mais o livro que possibilita uma vida póster a ao monumento, mesmo que este prescindia por completo de sua substância. No prefácio, Piranesi explica a intenção de seu projeto visto como uma obra memorial:

33 George Kubler, *Die Form der Zeit*, p. 47.

Então percebi que os restos das antigas edificações de Roma, que em grande parte estão dispersos sobre os jardins e outras áreas usadas para plantações, encolhem dia após dia, em parte por causa da devastação pelo tempo, em parte por causa da avaria dos proprietários, que com uma indiferença bárbara tratam de demolir as ruínas clandestinamente e vender as pedras para uso em construções novas; assim, assumi para mim a tarefa de preservar na prensa o que ainda resta. [...] Foi por isso que, com todo o cuidado, retratei nos volumes que ora apresento os objetos remanescentes aqui mencionados; em muitos deles tratei não apenas de reproduzir sua figura exterior, mas também a planta baixa e o interior; por meio de cortes e perfis distingui cada uma de suas partes e indiquei os materiais de construção, ocasionalmente também as técnicas empregadas em cada edifício. Esse discernimento técnico, eu o adquiri no decorrer de muitos anos de observações, escavações e investigações minuciosas e incansáveis³⁴.

Piranesi observou as ruínas de Roma de um jeito diferente de Petrarca e Colonna; enquanto eles se referem a um círculo estreito de objetos históricos e legendários remanescentes, ele estende sua atenção também aos monumentos anônimos e não aparentes, cuja fragilidade e desproteção ele conheceu. No olhar de Piranesi as ruínas perderam a consistência robusta como portadoras alegóricas de signos e se tornaram um objeto volátil. A ruína não é mais um sustento seguro



Giovanni Battista Piranesi, *Le Antichità Romane* (1756)

34 Apud Norbert Miller, *Archäologie des Traums. Ein Versuch über Giovanni Battista Piranesi* [Arqueologia do sonho. Um ensaio sobre G. B. P.]. Munique, 1994, p. 159.

da recordação para um passado invisível, mas o próprio objeto da recordação, da conservação, do levantamento e da reconstrução. Seja qual for a avaliação que hoje prevaleça ante a façanha antiquária de Piranesi, a precisão pedante com que ele reuniu e avaliou a tradição oral escrita e, ao fazê-lo, acolheu medidas, planos, detalhes e opiniões, não deixa dúvida de que sua documentação dos memoriais estava mesmo baseada em uma ética da publicação arqueológica.

O que diferencia Piranesi dos arqueólogos modernos, no entanto, é o fato de ele atribuir à imaginação tanta importância quanto à recordação. É na obra que mais tarde lhe garantirá fama que ele logra fundir ciência e fantasia. Trata-se da versão expandida de *Vedute di Roma*, que ele publicou por sua própria editora em 1760. Nessa obra, adota o antigo ciclo dos *Carceri*, projetos fantásticos de casas de detenção que tanto avivaram a fantasia romântica. Na nova edição, porém, esses esboços foram profundamente retrabalhados em seu estilo; o elemento lúdico e o caráter de improviso dão lugar a uma maior clareza e intensificação do peso e da força impressivos. A mudança mais importante consiste em que as construções de cárceres, antes projetadas no espaço livre da fantasia, ganham agora uma indicação histórica, datadas no antigo império romano. Com isso elas alcançam o *status* de um marco lendário da imaginação histórica, e como tal foram admiradas pelos românticos. As construções dos cárceres apresentam uma “arqueologia do sonho” (Norbert Miller), tanto na condição de arquitetura labiríntica virtual da alma humana quanto na condição de substrução oculta, mas duradoura, do império romano, como vãos e abóbada subterrâneos que permanecem subtraídos à consciência histórica e se descortinam somente ante a imaginação histórica. Em sua nova versão, as *Carceri d’Invenzione* são um exemplo grandioso da investigação “de uma contrarrealidade soterrada sob a superfície do mundo vivido”³⁵.

Quando Edgar Allan Poe, um século depois, descreveu a experiência do turismo histórico romano, o contato com o passado condensava-se sobre a aura dos objetos remanescentes. No Coliseu, não é mais a curiosidade que move o visitante e também lhe é estranho um fervor por preservar os objetos. Entre pedras, escombros de colunas e alicerces, ele se concentra unicamente em sua imaginação. Abandona-se, para tanto, a um grande número de sensibilidades bastante vagas. Abstração e ênfase são as características indubitáveis de uma poesia que tenta fixar essas emoções:

35 Idem, op. cit., p. 151.

grandeur, gloom, and glory!
Vastness! and Age! and Memories of Eld!
Silence! and Desolation! and dim Night!

grandeza, melancolia e glória!
 Vastidão! e Idade! e Memórias Originárias!
 Silêncio! e Desespero! e noite atormentada!³⁶

Ao longo do poema, as vozes do passado dirigem-se a essa consciência, em transe pelo tremor e sustos amenos. As testemunhas de pedra não ficam caladas. O poema descreve a vivência da Renascença sob a perspectiva do espírito do século XIX, em que não são mais o classicismo e a filologia que determinam o contato com o passado, mas sim uma fantasia morbidamente necromante. A mensagem das pedras não é especialmente informativa, nesse contexto; na invocação dos espíritos a voz como tal é mais importante que o que ela tem a dizer:

We are not impotent — we pallid stones.
Not all our power is gone — not all our fame —
Not all our magic of our high renown —
Not all the wonder that encircles us
Not all the mysteries that in us lie —
Not all the memories that hang upon
And cling around us as a garment [...].

Não somos impotentes — nós, pedras pálidas.
 Não se foi todo nosso poder — toda nossa fama —
 Nem toda a mágica de nossa boa reputação —
 Nem todo o milagre que nos cerca
 Nem todos os mistérios que residem em nós —
 Nem todas as memórias que temos apenas
 E nos envolvem como vestido largo [...].

O poema de Poe ilustra como no século XIX se separam os dois lados do historicismo, filologia e fantasia, que Piranesi soubera manter unidos de modo tão virtuoso. Quanto mais conclusivo era o modo como se reconhecia o passado enquanto algo decorrido e concluído, mais intensos eram os esforços da fantasia para assegurar, por outras vias, o que decorreria. A imaginação histórica tornou-

36 Edgar Allan Poe, "The Coliseum (1833, 1845)", in Floyd Stovall (ed.), *The Poems of Edgar Allan Poe*. Charlottesville, 1965, pp. 57 ss.

se uma esfera importante dos poetas, dentre os quais cabe mencionar em primeiro lugar Walter Scott, criador do romance histórico³⁷. Nos seus romances, assim como em sua chácara Abbotsford, na Escócia, e em sua coleção de livros e objetos antigos lá reunidos, ele agiu como antiquário imaginativo e reconstruiu para si um passado que pudesse servir como horizonte de referência para uma nova consciência nacional escocesa.

A construção temporal moderna de um espaço abstrato foi o requisito mais importante da geopolítica colonial³⁸. Antes de se poder mensurar o espaço de maneira abstrata, foi preciso deixar de sacralizá-lo e demonizá-lo. Enquanto os velhos mapas-múndi estavam concentricamente focados sobre Jerusalém como local sagrado, e todos os outros locais se espalhavam sobre a área disponível a partir daquele ponto central, os novos mapas-múndi, pela primeira vez, trataram de especificar os espaços intermediários de um modo exato e significativo. A nova ordenação do espaço sobre o fundamento abstrato de uma rede de coordenadas tornou-se o fundamento para mapas-múndi que pudessem servir à orientação no espaço³⁹.

Contra essas tendências, a memória dos locais recebeu novas honrarias no Romantismo. Certamente não havia mais deuses nas suas antigas moradas, nas grutas, fontes, florestas e cumes de montanhas, onde também haviam sido erigidos seus templos e capelas. Mais que isso, os locais voltaram a ter sua aura como cenários em que, de modo surpreendente, ressurgiu um tempo pregresso já desaparecido. O Romantismo, que rompera com uma cultura determinada pela tradição, alcançou um modelo de esquecimento e de retorno irruptivo do que desaparecera que deslocou o processo da cultura ao âmbito inconsciente. Nesse contexto é instrutivo o gênero do romance gótico, no qual as vozes dos espíritos vindas do passado, como a do pai de Hamlet, irrompem de modo surpreendente em um presente determinado pelo esquecimento e pelo recalque.

37 Sobre isso, ver Stephen Bann, *The Clothing of Clio*. Cambridge, 1984.

38 O espaço torna-se, assim, uma placa de pedra da qual se apagam antigos sinais para dar lugar a sinais novos. Dessa reformulação simbólica do espaço como "a neutral grid on which cultural difference, historical memory, and societal organisation is inscribed" ["uma rede neutra na qual diferença cultural, memória histórica e organização social são inscritas"] ocupa-se a obra: Akhil Gupta e James Ferguson, *Culture, Power, Place: Explorations in Critical Anthropology*. Duke University Press, 1997.

39 Sobre o espaço colonial, escreve David Harvey, *The Urban Experience*. Baltimore, 1989, p. 176: "The conquest of space first required that it be conceived of as something usable, malleable, and therefore capable of domination through human action" ["A conquista do espaço exigiu primeiramente que ele fosse concebido como algo utilizável, maleável e, portanto, passível de dominação por meio da ação humana"].

Os autores desse gênero interessam-se pelas ruínas góticas como testemunhas de um tempo feudal que eles fazem reviver em seus romances. Em uma de suas acepções a palavra “romântico” significava a presentificação imaginária de um tempo antigo que desapareceu, isso para não dizer: um passado galvanizado. Naquilo que já constituía um passado irreversível, voltava-se a “infundir a vida”⁴⁰. Em um mundo sempre mais esclarecido, o romance gótico tornou-se bilhete de entrada para um mundo encantado em que espíritos, símbolos e milagres estavam na ordem do dia. Com razão, acentuou-se que os verdadeiros heróis do romance gótico são os edifícios, assombrados pelo espírito de um tempo antigo⁴¹. Quanto mais as pessoas esquecem, mais se intensifica a aura dos locais e seus objetos remanescentes. Nos romances e contos góticos, como os de Poe, os edifícios tornam-se locais de uma memória que envolve as pessoas que a perderam, tornam-se palcos nos quais se encena o retorno do que estava recalcado.

7. Sepulturas e lápides

No Romantismo, o local específico não se torna relevante apenas enquanto cenário do que acontece, mas ganha também um novo significado enquanto cenário do conceber literário, do escrever e da leitura. Sob o signo de uma nova lírica da natureza, caminhar livremente e conceber literatura tornam-se atividades complementares; os poemas voltam-se a conservar de modo autêntico a lista de elementos de um local. Assim se origina uma literatura *in situ*, cujo princípio está resumido nas palavras de Thomas Gray: “Meia palavra sobre um lugar ou perto dele vale uma carga inteira de lembranças” [*Half a Word fixed upon or near the spot, is worth a cart-load of recollection*]⁴². Algo parecido vale para a leitura, especialmente quando se trata da lírica mortuária, tão popular no século XVIII. Em uma carta, Gellert dá testemunho minucioso disso. Nessa pintura misturam-se todas as cores da “memória dos locais”:

Jamais li as *Lamentações de Young* e as *Sepulturas de Creuzen* de forma tão afinada com os sons da alma quanto em certas noites de verão sob um céu estrelado, em meio à folhagem silenciosa de um jardimzinho que dava para o cemitério de uma igreja, no qual

velhas tílias sagradas, perpassadas pelo sopro da noite, davam arrepios na alma. Das ruínas caídas de um palácio cavaleiresco, algo distantes, e de suas moradas na torre da igreja gótica a coruja filosófica emitia seus sons ociosos. Desse modo é que alguém pode encontrar-se em uma situação na qual as tempestades de pensamentos se acalmam e silênciam, e a alma se aquieta como um mar calmo na noite de verão, e como que ouve as vozes das sepulturas dos mortos, e as grava no mais íntimo de si⁴³.

Nesse contexto também cabe o testemunho autobiográfico de Johann Jakob Bachofen que já tivemos ocasião de citar. Bachofen passou a ocupar a cadeira de docente de Direito Romano na Universidade de Basel em 1841, no entanto deixou seu cargo três anos depois e viveu como erudito autônomo. Ele se aproximou de sua especialidade por um interesse claramente histórico: “A Antiguidade foi o encantamento que me cativou, não o que é aplicável hoje; e eu realmente queria estudar o antigo direito romano, de forma alguma o direito romano de hoje”⁴⁴. A veracidade reta, como ele definiu, não é apenas assunto de erudição filológica, mas também de uma intuição intensiva e sentimental da arte. Sobre o pano de fundo da “pobreza e sequidão de nosso mundo atual”, ele cultivava em relação com a Antiguidade “uma profunda interioridade do sentimento”. O que ele chama de “sopro fortificador da Antiguidade” (p. 3) não tem para ele seu ponto de partida em textos clássicos, mas em objetos remanescentes reais. Para ele estão acima de tudo as lápides, cujas formas e imagens logram dizer mais que palavras: “O que se pensa, sente, reza em silêncio junto a uma lápide, palavra alguma pode expressar; tão somente o símbolo que repousa sobre uma seriedade sempre estável pode sugerir tais coisas de maneira perspicaz” (p. 11). À clareza e limitação da palavra contrapõe-se essa perspicácia do símbolo; aquela conduz à história, este pertence à eternidade, aos “povos mais antigos”, “à terra”, enfim. A cada um dos dois *media* corresponde um caminho do conhecimento, ora rápido, ora lento. O caminho longo e árduo é o da filologia e das ciências históricas, cuja crítica e cujo método disciplinaram o entendimento e o distanciaram de seu objeto. O caminho curto e direto é o da fantasia, que apreende o que permanece fundamentalmente inacessível à erudição histórica: a ligação imediata e viva. Piranesi conheceu os dois caminhos, desenvolveu-os em separado e então entrelaçou-os um ao outro: o caminho ascético do colecionar com paciência, da anotação fiel a

40 Norbert Miller, *Archäologie des Traums*, p. 100.

41 Henry A. Beers, *A History of English Romanticism in the 18th Century*. Nova York, 1899, p. 253.

42 Apud Malcolm Andrews, *The Search for the Picturesque. Landscape, Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*. Stanford, 1989, p. 155.

43 Apud Johann Gottfried Herder, *Frühe Schriften 1764-1772* [Escritos da fase inicial 1764-1772]. Ed. Ulrich Gaier. Frankfurt, Deutscher Klassiker Verlag, 1985, p. 490.

44 Johann Jakob Bachofen, “Leben-Rückschau” [Retrospectiva biográfica], in Rudolf Marx e Hans G. Kipperberg (orgs.), *Mutterrecht und Urreligion* [Direito materno e religião primordial]. Stuttgart, 1984, p. 2.

todos os detalhes e da reconstrução precisa, e o caminho da proximidade ilusionista na iluminação espectral de uma subjetividade exaltada.

O *genius loci* que Cícero e Petrarca visitaram não teria sido coisa alguma sem sua ancoragem na recordação viva de um passado normativo. As ruínas mudas só puderam ser levadas a falar com a ajuda da tradição conservada na memória. A inscrição que reveste de escrita o local, de modo a elucidá-lo, pode vir em auxílio dessa recordação. Sua forma básica é a inscrição sepulcral com seus imutáveis “aqui jaz”, *hic jacet, po tamun*. Uma escrita como essa não apenas não pode ser desvinculada de um local específico, mas ela mesma é o símbolo de fixidez espacial. A ação de grafar tais inscrições articula o mesmo “aqui” que escande o caminho a pé em forma de litania, tanto em Ismêneas quanto em Cícero, Pausânias e Petrarca. *Aqui* estava Xenócrates e *aqui* o seu ouvinte Pôlemon, *aqui* Pedro foi pregado à cruz, *aqui* Paulo foi decapitado. No gesto sumariador de apontar conclui-se o ato da recordação dos locais da memória. Também as ruínas e os objetos remanescentes são apenas dedos indicadores apontados ao lugar concreto onde antes transcorriam a vida e as ações. Enquanto as ruínas e os objetos apontam para algo ausente, a sepultura mantém-se como lugar de descanso do morto, um local de presença numinosa (tal como os locais que guardam em si objetos remanescentes).

Em um capítulo das *Afinidades eletivas* de Goethe são discutidas detalhadamente as questões da fixidez e da mobilidade dos memoriais, bem como da presença ou ausência. No começo do Segundo Livro tem-se o seguinte:

Todos se lembram daquela modificação que Charlotte se propusera a fazer no cemitério. Os monumentos haviam sido tirados de seu lugar e se encontravam junto à parede e ao alicerce da igreja. O espaço livre fora então aplainado. (Com exceção de um caminho largo que conduzia à igreja e depois à portinha do outro lado) tudo tinha sido semeado de trevos de várias espécies, que verdejavam e floresciam da forma mais bela. As novas sepulturas deviam ser dispostas segundo uma certa ordem, a começar do final, mas o terreno teria de ser constantemente nivelado e semeado. Não se podia negar que essa disposição dava um aspecto digno e sereno ao caminho que levava à igreja [...]⁴⁵.

45 Johann Wolfgang von Goethe, “Die Wahlverwandtschaften” [As afinidades eletivas], in *Sämtliche Werke in 18 Bänden* [Obras completas em 18 volumes] (Artemis-Ausgabe). Vol. 9. Zurich, Munique, 1977, p. 137. No original: “Wir erinnern uns jener Veränderung, welche Charlotte mit dem Kirchhofe vorgenommen hatte. Die sämtlichen Monumente waren von ihren Stelle gerückt und hatten an der Mauer, an dem Sockel der Kirche Platz gefunden. Der übrige Raum war geebnet (...und) mit verschiedenen Arten Klee besät, der auf das schönste grünte und blühte. Nach einer gewissen Ordnung sollten vom Ende heran die neuen Gräber bestellt, doch der Platz jederzeit wieder verglichen und ebenfalls besät

Mesmo no cemitério, Charlotte não concede à morte prioridade em relação à vida; perspectivas como a visão alegre para o frequentador da igreja, que, “em vez de sepulturas desiguais, tinha diante de si um lindo tapete colorido”⁴⁶, e o uso do terreno pelo sacerdote encontram-se no primeiro plano de sua reorganização. Com suas medidas, no entanto, Charlotte esbarra na resistência de alguns moradores da vila, que veem na transposição das lápides nada menos que um ato de *damnatio memoriae*. Eles desaprovam “o fato de se terem retirado os marcos que indicavam os lugares onde descansavam os antepassados, apagando, de certo modo, a lembrança deles. Na verdade, os monumentos bem conservados indicam quem, mas não onde a pessoa está enterrada, e justamente o onde é o mais importante”⁴⁷.

Os prós e contras de uma prática honorífica com local fixo são tratados exaustivamente logo em seguida. De um lado, estão os interesses de uma *memória* dos mortos que persistentemente se prende a um local; esse local da memória se torna, em certo sentido, um local sagrado, instaurado pela presença do morto. De outro lado, encontram-se as exigências da modernidade, que se desvincula dessa atitude piedosa em face dos mortos, na medida em que literalmente exuma do solo a lembrança nele ancorada e a transfere para memoriais em locais não específicos. O apego ao arcaico é aqui fixidez, o vínculo ao pequeno pedaço de chão que garante a presença das pessoas amadas. Importa aí a presença e não o monumento; nem a cruz de madeira, nem a de ferro, nem mesmo a lápide,

werden. Niemand konnte leugnen, daß diese Anstalt beim sonn- und festtätigen Kirchgang eine heitere und würdige Ansicht gewährte [...]”. Ed. bras.: Johann Wolfgang Von Goethe, *As afinidades eletivas*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo, Nova Alexandria, 1992; o trecho citado está na p. 140. Agradeço a Eva Horn por importantes impulsos; reporto-me a sua tese de doutorado: “Trauer schreiben. Die Toten im Text der Goethezeit” [Escrever o luto. Os mortos no texto da Era goethiana]. Munique, 1998. É notável que, concomitantemente, o poeta inglês Wordsworth seja movido pelo mesmo tema das lápides e redija três *Essays Upon Epitaphs*, nos quais também reflete sobre a modernização do culto aos mortos. O significado de um epitáfio reside para Wordsworth justamente em sua estreita vinculação espacial com os restos mortais da pessoa a que se refere: “which record is to be accomplished, not in general manner, but in close connection with the bodily remains of the deceased” [“cujo registro deve ser realizado não de modo geral, mas em conexão próxima com os restos mortais do falecido”]. William Wordsworth. “Essay Upon Epitaph I (1810)”, in Paul M. Zall (org.), *Literary Criticism of William Wordsworth*. Lincoln, 1966, p. 96.

46 Trad. bras., p. 140; original: “statt der holprigen Grabstätten einen schönen, bunten Teppich vor sich sah”. (N. do T.)

47 Trad. bras., p. 140; original, p. 137: “daß man die Bezeichnung der Stelle, wo ihre Vorfahren ruhten, aufgehoben und das Andenken dadurch gleichsam ausgelöscht; denn die wohl erhaltenen Monumente zeigen zwar an, wer begraben sei, aber nicht, wo er begraben sei, und auf das Wo komme es eigentlich an”. (N. do T.)

segundo demonstra um jovem estudioso de direito, nada disso “nos atrai, mas sim o que eles guardam, o que confiamos à terra. Não se trata apenas da lembrança, mas da própria pessoa; não apenas do passado, mas do presente. É preferível abraçar um ente querido falecido num túmulo mais íntimo do que num monumento”⁴⁸. A memória do local garante a presença do morto; o monumento, em contraposição, toma a atenção para si mesmo como um símbolo representativo. É entre um monumento arcaico, que meramente indica o local de que depende, e o monumento moderno, que substitui no signo o que se perdeu, que se situa para alguns a queda no pecado e, para os outros, o avanço da representação, da substituição do fetiche pelo signo. Em um tempo de mobilidade e renovação modernas, torna-se obsoleta a memória do local e, com ela a responsabilidade por um determinado pedaço de terra. Assim como Hawthorne, com o qual iniciamos este capítulo, Charlotte articula no romance de Goethe o espírito da Modernidade: “Os seus argumentos não me convenceram. O sentimento puro de um permanecer igual enfim alcançado, ao menos depois da morte, parece-me mais tranquilizador do que essa afirmação obstinada e inflexível de nossa personalidade, de nossos afetos e de nossos relacionamentos em vida”⁴⁹.

A controvérsia desenvolvida em *As afinidades eletivas* em torno de diferentes princípios da prática cultural de significação é aquela entre memória do local e memória do monumento. Enquanto a força da proposição do monumento se concentra, no primeiro caso, sobre o dêitico “aqui”, o conteúdo memorativo e moldado, no segundo caso, com os meios da representação artística. Com o salto de índice para símbolo, o sinal se torna independente do local; o que se tem a relatar será expresso tanto em um lugar como em outro. Podemos falar de progresso, nesse caso, se com isso entendemos, literalmente, o desvincilhamento em relação a locais vinculativos e, dessa forma, a mobilidade por meio da racionalização. Os princípios fundamentais de uma arte da memória desvinculada dos locais por meio de representações são explicados como segue, em resposta a um questionamento específico:

48 Trad. bras., p. 141; original, p. 138: “der uns anzieht, sondern das darunter Enthaltene, das daneben der Erde Vertraute. Es ist nicht sowohl vom Andenken die Rede, als von der Person selbst, nicht von der Erinnerung, sondern von der Gegenwart. Ein geliebtes Abgeschiedenes umarme ich weit eher und inniger im Grabhügel als im Denkmal”. (N. do T.)

49 Trad. bras., p. 142; original: “Ihre Argumente haben mich nicht überzeugt. Das reine Gefühl einer endlichen allgemeinen Gleichheit, wenigstens nach dem Tode, scheint mir beruhigender als dieses eigensinnige, starre Fortsetzen unserer Persönlichkeiten, Anhänglichkeiten und Lebensverhältnisse”, p. 139. (N. do T.)

“Und ohne irgendein Zeichen des Andenkens, ohne irgend etwas, das der Erinnerung entgegen käme, sollte das alles so vorübergehen?”, versetzte Ottilie.

“Keineswegs!”, fuhr der Architekt fort: “Nicht vom Andenken, nur vom Platz soll man sich lossagen. Der Baukünstler, der Bildhauer sind höchlich interessiert, daß der Mensch von ihnen, von ihrer Kunst, von ihrer Hand, eine Dauer seines Daseins erwarte; und deswegen wünschte ich gut gedachte, gut ausgeführte Monumente, nicht einzeln und zufällig ausgesäet, sondern an einem Orte aufgestellt, wo sie sich Dauer versprechen können”. (p. 140)

— E tudo deve terminar assim, sem qualquer sinal de recordação, sem nada que nos venha à lembrança? — replicou Ottilie.

— De modo algum! — prosseguiu o arquiteto. — Devemos renunciar não à lembrança, mas apenas ao lugar. O arquiteto, o escultor têm enorme interesse em que o ser humano espere deles, de sua arte e de suas mãos a perpetuação de sua existência; por essa razão desejaria ver monumentos bem pensados e bem executados, não isolados e espalhados ao acaso, mas num lugar que lhes possibilite longa duração. (p. 142)

A aura que confere ao local de memória seu caráter consagrado não é traduzível em monumentos quaisquer, ainda que moldados por mãos hábeis. Eles são conformados por mãos humanas e pela consciência das pessoas; suas mensagens são cartas de pedra que destinam à posteridade um conteúdo memorativo determinado. Esse problema, abordado por Goethe, da transferência de uma memória de locais para a memória de monumentos, com o qual lidou, ganhou hoje uma atualidade inesperada. O massacre dos judeus perpetrado pelo Estado hitlerista deixou vazios nos mapas de todo o continente. Centros da vida e da cultura judaicas foram, como tais, aniquilados e apagados junto com as vítimas. Na memória dos locais — logo fica evidente — pouco restou; caberia mais, nesse caso, falar de um “esquecimento dos locais”. Tal como a superfície depois de haver sido atingida por uma pedra, também as feridas que afetam os locais logo se recompõem; em pouco tempo, uma vida nova e um novo uso fazem que mal se notem as cicatrizes. Para isso não é sequer necessário cobrir o solo com trevos, como os que Charlotte semeou; o mato vem por si mesmo, faz sua parte e, ao contrário, são necessários grandes esforços para preservar os lugares vazios como vestígios da destruição.

Um local — está claro — só conserva lembranças quando as pessoas se preocupam em mantê-las. Uma tal preocupação em manter e marcar os locais de memória em uma paisagem do esquecimento tornou-se realidade na Europa oriental desde o início da década de 1980. Com a morte dos últimos sobreviventes, tornou-se necessário cultivar de outra maneira a lembrança das atrocidades de que foram vítimas. Essa função memorativa vincula-se fortemente, mais uma

vez, aos locais de deportação e massacre. Duas gerações após a deportação e o assassinato dos judeus da Europa oriental, a região transformou-se numa paisagem memorial, visitada por viajantes de Israel, da América e da Europa ocidental: “Esses monumentos se tornaram grandes pontos turísticos, que atraem centenas de visitantes ocidentais, na sua maioria judeus, até vilarejos que têm pouco mais a oferecer que a lembrança de uma ausência. Em vez de famílias e comunidades vivas, são os monumentos, construídos para os visitantes ocidentais e por eles mesmos, que movem os sobreviventes a retornar como turistas”⁵⁰.

“Para abraçar um ente querido que se foi prefiro bem mais estar junto a seu túmulo que a um monumento”, afirma Goethe em *As afinidades eletivas*. Quando não se podem mais visitar os túmulos, por conta da deportação de um povo, do assassinato das famílias ou porque essas pessoas ficaram dispersas pelo mundo afora, então também a memória do local se dissolve com eles. Ficam apenas objetos remanescentes que, agregados a um monumento, fixam uma nova memória do local. Em Kazimierz, um pequeno vilarejo na Polônia, cuja metade da população antes da guerra era de origem judaica, as lápides do cemitério judeu foram “transladadas” a um monumento — “traduziram-se” mesmo em um monumento⁵¹. Na parte de fora do vilarejo construiu-se um muro de 3 metros de altura e 25 metros de comprimento, dividido por uma fenda. Sobre esse muro, fixou-se com gesso um friso feito com as lápides das sepulturas judaicas. As lápides não foram retiradas apenas do cemitério, mas também das pedras da rua de um antigo mosteiro franciscano, onde os nazistas haviam sediado o quartel-general da Gestapo. Naquela reutilização sádica pelos nazistas, as pedras feitas com as lápides haviam sido colocadas com a superfície lisa para cima, de modo que a nova destinação, por si mesma, tratasse de apagar a memória. Com isso, no entanto, as inscrições foram protegidas do desgaste e da destruição, conforme se constatou com a nova escavação.

8. Locais traumáticos

Locais memorativos são aqueles onde se cumpriam atos admiráveis ou em que o sofrimento assumiu caráter exemplar. Registros feitos com sangue — como perseguição, humilhação, derrota e morte — têm um valor de destaque na

50 James E. Young, “Jewish Memory in Poland”, in G. H. Hartman (org.), *Holocaust Remembrance. The Shapes of Memory*. Oxford, Cambridge, 1994, p. 228.

51 Idem, op. cit., pp. 215-31.

memória mítica, nacional e histórica. Eles são inesquecíveis, na medida em que são traduzidos por um grupo em recordação positivamente vinculadora. Locais traumáticos diferenciam-se de locais memorativos, na medida em que se fecham a uma formação afirmativa de sentido. A memória religiosa e nacional é rica em sangue e vítimas, no entanto essas lembranças não são traumáticas, porque têm conotação normativa e se prestam à fixação de sentido pessoal ou coletiva.

Nesse momento, eu gostaria de citar mais uma vez o autor Hawthorne e um outro exemplo de seu romance, desta vez em vista do local traumático. Trata-se agora de uma variante da proverbial conexão entre o criminoso e o local do crime. A heroína do romance *A letra escarlate*, em quem a sociedade puritana estampou, como estigma de seu crime, a letra A (de *adultery*), não recorre à possibilidade de uma mudança de local que a libertasse da onerosa popularidade e pudesse ajudá-la a construir uma nova identidade.

Pode parecer estranho que Hester Prynne continuasse considerando sua moradia aquele lugar, o único em que era obrigada a encarnar a infâmia. Mas existe uma fatalidade, sentimento irresistível como a força de um destino, que quase sempre compele os seres humanos a rodearem e mal-assombrarem (sic), como fantasmas, o lugar onde algum grande e marcante acontecimento coloriu as suas vidas. E, de um modo tanto mais obstinado quanto mais triste, a cor que as tingiu. O pecado e a desonra eram as raízes que a chumbavam àquele solo⁵².

Enquanto o local da recordação se estabiliza por meio da história que se conta sobre ele (sendo que, de sua parte, o local sustém e confere veracidade à narrativa), o local traumático se vê assinalado pela impossibilidade de se narrar a história. A narração da história está bloqueada pela pressão psicológica do indivíduo ou pelos tabus sociais da comunidade. Expressões como pecado, vergonha, coação, poder do destino, sombras são palavras tabus, conceitos velados que não manifestam, mas afastam o que não pode ser dito, encerrando tal coisa em sua própria condição inacessível.

Para Hawthorne, culpa e trauma são sintomas de uma doença social e estão baseados em hipocrisia e julgamentos errôneos. O evento que subjaz a tudo, uma

52 Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter*. Nova York, 1962, p. 83: “It may seem marvelous, that this woman should still call that place her home, where, and where only, she must needs be the type of shame. But there is a fatality, a feeling so irresistible and inevitable that it has the force of doom, which almost invariably compels human beings to linger around and haunt, ghostlike, the spot where some great and marked event has given the color to their lifetime; and still the more irresistibly, the darker the tinge that saddens it. Her sin, her ignominy, were the roots which she had struck into the soil”. Ed. bras.: Nathaniel Hawthorne, *A letra escarlate*. O trecho citado está na p. 80.

criança ilegítima, só se torna “crime” por meio da estigmatização da heroína e também do recalque e do código moral da sociedade puritana. Hester é obrigada a permanecer ligada ao local de sua vergonha, onde o adultério não se torna passado, mas continua sendo um presente virulento e perene. O local traumático preserva a virulência de um acontecimento que permanece, como um passado que não se esvai, que não logra guardar distância.

Auschwitz

O nome Auschwitz tornou-se ao longo do tempo uma abreviação com que se designa a máquina nazista de aniquilação em massa de judeus e de outras vítimas excluídas e indefesas. Se o significado linguístico desse *nome* é evidente e inequívoco, tanto mais vago é o significado desse *local*. Auschwitz, como local, escreve Jonathan Webber,

não é um museu, mesmo que no primeiro momento pareça ser; não é um cemitério, mesmo que apresente requisitos substanciais para sê-lo; não é um local turístico, mesmo que com frequência seja tomado por um turbilhão de visitantes. Ele é tudo isso em uma coisa só [...] Não temos em nosso idioma uma categoria com a qual possamos expressar que tipo de local é Auschwitz⁵³.

Para esquadrihar o significado formular do nome e restituí-lo à atividade memorativa, é necessário voltar sempre ao local e à problemática que se vincula a ele. A multidimensionalidade e complexidade desse local traumático não se origina, em última instância, da heterogeneidade das recordações e perspectivas dos que o visitam. Para os poloneses, que administram o campo de concentração em seu próprio país e fizeram dele um centro de memoração da própria história nacional marcada por uma condição de vítima, ele significa algo diferente que para os prisioneiros judeus que sobreviveram; para os alemães e seus descendentes, por sua vez, ele significa algo diferente do que para as pessoas ligadas às vítimas. A palavra “comoção”, bastante genérica, ora revela, ora encobre toda uma paleta inteira de afetos muito diversos. Ruth Klüger enfatizou com razão: “todos que vivem nos países ocidentais depois de Auschwitz têm Auschwitz em sua história”⁵⁴. No entanto, sabemos que esses afetos têm tonalidades muito diversas,

53 Jonathan Webber, *The future of Auschwitz. Some Personal Reflections*. The First Frank Green Lecture, Oxford Centre for Postgraduate Hebrew Studies, 1992, p. 8.

54 Ruth Klüger, “Kitsch, Kunst und Grauen. Die Hintertüren des Erinnerns: Darf man den Holocaust deuten?” [“Kitsch, arte e horror. As portas dos fundos da recordação: é possível interpretar o Holocausto?”]. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, nº 281, 2 dez., 1995.

tão diversas quanto as histórias individuais e coletivas que as pessoas associam a esse local.

Esses diversos afetos, ancorados no mesmo local, perfazem a complexidade dele. Para alguns grupos de prisioneiros daquela época, para os quais o local está saturado com a experiência do sofrimento vivido, ele é o sustentáculo de uma experiência concreta partilhada. Para os sobreviventes e seus filhos, que aqui pranteiam seus parentes mortos, ele é sobretudo um cemitério. Para os que não têm ligação pessoal com os milhões de vítimas, fica em primeiro plano o museu, que apresenta o local do crime, conservado, em exposições e visitas guiadas. Para grupos religiosos e políticos, prevalece o local de peregrinação como sede da *via crucis* de mártires famosos. Para chefes de Estado, o cenário histórico torna-se o cenário para pronunciamentos públicos, admoestações, declarações, exigências. Para o historiador, o local continua sendo um cenário arqueológico da procura por vestígios e de sua asseguuração. O local é tudo isso que nele se procura, que se sabe sobre ele, que se associa a ele. Se é objetivamente concreto, também é igualmente múltiplo, sob as perspetivações múltiplas. Parece ter chegado ao fim a fase em que os respectivos governos procuram transformar lugares traumáticos como Auschwitz ou Buchenwald em memoriais com uma mensagem po-

lítica inequívoca. Sob o verniz das significações oficiais, hoje vêm cada vez mais à tona a multiplicidade de vozes e, em boa parte dos casos, a incompatibilidade das diferentes lembranças.

A conservação e musealização de locais traumáticos é orientada pela convicção de que as atrocidades em massa perpetradas pelo nacional-socialismo — diante das quais não há distância histórica suficiente, e as quais tampouco prescrevem, do ponto de vista moral — devem ser ancoradas de forma duradoura na memória histórica. Espera-se dos locais da recordação, para além do valor informativo que lugares memorativos e documentais proporcionam, onde quer que se localizem, um aumento da intensidade da recordação por meio da contemplação sensorial. O palco dos acontecimentos históricos deve tornar acessível ao visitante o que as mídias escritas ou visuais não conseguem transmitir: a aura do local que não é reproduzível em *medium* algum. Essa abordagem corresponde não só a uma disposição interna muito antiga de peregrinos e turistas em busca de formação cultural, mas também a uma nova tendência na pedagogia museológica que procura veicular a história como experiência. Concreção sensorial e colorido afetivo devem aprofundar a apreensão meramente cognitiva do saber histórico no sentido de uma confrontação e apropriação pessoal diante dele.

Krzysztof Pomian, que pesquisou a coleção e a história dos museus, lança mão de um exemplo para ilustrar as diferentes fases pelas quais um objeto passa até que se lhe atribua valor museológico. Seu exemplo é o de uma fábrica

que, depois de haver sido parte de um ciclo produtivo e útil, vê expirar a vida útil de suas máquinas, que se tornam economicamente inviáveis e são, então, descartadas, “depois de se retirar delas tudo de útil e vendável”. A nossa fábrica, Pomian prossegue com seu exemplo,

é uma sobra, um elemento remanescente do passado. Nela não se produzem mais quaisquer objetos destinados ao uso. A gente apenas a exhibe ao público. O público, triste ou embravecido, vê nos muros e nas máquinas um monumento do proletariado ou dos capitães da indústria, da luta de classes ou da preocupação do empresário com seus empregados, um memorial sobre a exploração do trabalhador pela alta burguesia e sobre a acumulação do capital, ou, ao contrário, uma imagem do espírito empreendedor, do progresso da técnica e da conquista de mercados. Nossa fábrica tornou-se um objeto de discussões e das atitudes, expressão de diversas posturas em face do passado que ela corporifica. De agora em diante ela funcionará em um circuito semiótico⁵⁵.

Algo do que Pomian diz sobre a fábrica desativada vale também para a fábrica da morte em Auschwitz. Enquanto resíduo, ela é conservada sob a condição de que se torne portadora de novas significações e sumário de narrativas. Um local da memória, tal como uma coleção de objetos, também funciona em um ciclo semiótico. “A função da fábrica consiste apenas em remeter a um passado desaparecido. Ela aponta para algo que não está mais disponível, ela se refere a uma realidade invisível”⁵⁶. Assim como os objetos de uma coleção, também os locais são “mediadores entre passado e presente”; também podemos dizer: são mídias da memória; apontam para um passado invisível e preservam o contato com ele.

Quando Peter Weiss visitou Auschwitz nos anos 1960, ele tentou associar ao território o saber de que dispunha, assim como Cícero ou Petrarca ao visitarem seus locais de formação. Mesmo que a distância temporal seja muito menor, o acoplamento entre outrora e agora em um “aqui” indexador representou para Weiss uma dificuldade imensamente mais intensa, pois ela, apesar da reconstrução conscienciosa, transcendeu a faculdade imaginativa daquele que chega ao local do crime em um momento posterior.

Hier sind sie gegangen, im langsamen Zug, kommend aus allen Teilen Europas, dies ist der Horizont, den sie noch sahen, dies sind die Pappeln, dies die Wachtürme, mit den

55 Krzysztof Pomian, “Museum und kulturelles Erbe” [Museu e herança cultural], in Gottfried Korff e Martin Roth (orgs.), *Das historische Museum. Labor — Schaubühne — Identitätsfabrik*. [O museu histórico. Laboratório — palco — fábrica de identidade]. Frankfurt, 1990, pp. 41-64; o trecho citado está na p. 42.

56 Idem, op. cit., p. 43.

Sonnenreflexen im Fensterglas, dies ist die Tür, durch die sie gingen, in die Räume, die in grelles Licht getaucht waren und in denen es keine Duschen gab, sondern nur diese viereckigen Säulen aus Blech, dies sind die Grundmauern, zwischen denen sie verendeten in der plötzlichen Dunkelheit, im Gas, das aus den Löchern entströmte. Und diese Worte, diese Erkenntnisse sagen nichts, erklären nichts. Nur Steinhaufen bleiben, vom Gras überwuchert.

Vieram aqui, em peregrinação lenta, vindos de todas as partes da Europa, este é o horizonte que ainda viram, são estas as árvores, estas as torres de sentinela com reflexos do sol na vidraça da janela, esta a porta pela qual eles entraram nos cômodos mergulhados em luz ofuscante e nos quais não havia duchas, somente essas colunas quadradas de metal; são estas as muralhas fundamentais entre as quais eles pereceram na escuridão repentina, no gás que fluía dos buracos. E essas palavras, esses conhecimentos nada dizem, nada explicam. Restam somente montes de pedras, cobertos de relva⁵⁷.

Para Peter Weiss, a diferença absoluta entre memória de aprendizagem e memória experiencial não se revela a quem visita esse local na posteridade: “o vivente que chega aqui, vindo de um outro mundo, nada possui senão seu conhecimento de números, de relatos escritos e de depoimentos de testemunhas; essas coisas são parte de sua vida, pesam sobre ele, mas compreender de fato, isso ele só consegue, diante de algo que acontece com ele mesmo”⁵⁸. Auschwitz aconteceu para Ruth Klüger. Em seu romance autobiográfico *weiter leben* [seguir vivendo], ela refletiu sobre o valor e as desvantagens dos memoriais erigidos a partir dos campos de concentração. Em primeiro lugar, ela vê nesses locais da recordação um suporte terapêutico para os sobreviventes. A piedade com que os sobreviventes se fixam insistentemente ao local, às pedras e às cinzas não vem em benefício dos mortos, mas sobretudo em benefício dos próprios sobreviventes: “o nó cego deixado pela violação de um tabu como esse — genocídio, infanticídio — transforma-se em um fantasma sem remissão, ao qual garantimos um tipo de pátria onde ele possa assombrar”⁵⁹. Ela não acredita que “se possam banir

57 Peter Weiss, “Meine Ortschaft” [Minha localidade], in *Atlas, zusammengestellt von deutschen Autoren* [Atlas, concebido por autores alemães]. Munique, 1968, pp. 27-36; o trecho citado está na p. 35.

58 Idem, op. cit., p. 36. No original: “Der Lebende, der hierherkommt, aus einer andern Welt, besitzt nichts als seine Kenntnisse von Ziffern, von niedergeschriebenen Berichten, von Zeugnisaussagen, sie sind ein Teil seines Lebens, er trägt daran, doch fassen kann er nur, was ihm selbst wiederfährt”.

59 Ruth Klüger, *weiter leben*. Göttingen, 1992, p. 70. “Der ungelöste Knoten, den so ein verletztes Tabu wie Massenmord, Kindermord hinterläßt, verwandelt sich zum unerlösten Gespenst, dem wir eine Art Heimat gewähren, wo es spuken darf”.

fantasmas em museus⁶⁰. Como contraponto a Auschwitz, ela discorre sobre Theresienstadt, onde pôde colher em paz os vestígios de sua recordação, sem o tumulto de turistas e medidas rigorosas de preservação. A pequena cidade tcheca de Terezín absorveu nela mesma as próprias recordações: “Então perambulei pelas ruas, onde as crianças brincavam, e vi meus fantasmas entre elas, com silhuetas muito definidas e claras, mas transparentes, como são e devem ser os espíritos, e as crianças vivas eram corpulentas, barulhentas, robustas. Então, segui tranquila meu caminho. Theresienstadt não se tornara um museu⁶¹”.

A respeito dos que viajaram a Auschwitz, Ruth Klüger escreve: “Quem pensa encontrar alguma coisa por lá provavelmente já a traz na bagagem⁶²”. Os sobreviventes que retornam aos palcos históricos do terror têm na bagagem algo muito diferente do que os que adquiriram seus conhecimentos sobre Auschwitz através de livros e imagens apenas. A bagagem dos que não foram diretamente atingidos é inegavelmente mais leve do que a dos que têm aqui suas lembranças e vínculos pessoais. Pode-se imaginar que, na medida em que a bagagem dos visitantes se torna mais leve, cresce neles a expectativa da força impressiva do local. O que não se traz mais consigo, já que se está muito longe do acontecido, deve ser compensado por uma força memorativa imanente ao local, por seu caráter apelativo extraordinário.

Os locais da recordação remodelados em memoriais e museus estão sujeitos a um paradoxo profundo: a conservação desses locais em favor da autenticidade significa inegavelmente uma perda de autenticidade. Enquanto se preserva o local, também não se pode evitar ocultá-lo e substituí-lo. Apenas uma pequena parte do acervo pode ser preservada como representativa, e também nesse tipo de prédio é preciso reformar e substituir as partes em ruínas. Com o tempo, a autenticidade se retrairá, passará dos elementos remanescentes ao “aqui” da localidade. Quem dá muita importância à força memorativa do local corre o risco de confundir o local memorativo remodelado, o local dos visitantes, com o local histórico, o local dos prisioneiros. “Eu visitei Dachau uma vez”, diz Ruth Klüger,

pois alguns amigos americanos quiseram ir até lá. Tudo estava limpo e arrumado, e era preciso ter mais fantasia do que a maioria das pessoas tem para poder imaginar o que

60 Idem, op. cit., p. 75.

61 Idem, op. cit., p. 104. “Dann schlenderte ich durch die Straßen, wo Kinder spielten, ich sah meine Gespenster unter ihnen, sehr deutlich und klar umrissen, aber durchsichtig, wie Geister sind und sein sollen, und die lebenden Kinder waren fest, laut und stämmig. Da ging ich beruhigt fort. Theresienstadt war kein KZ-Museum geworden”.

62 Idem, op. cit., p. 75. “Wer dort etwas zu finden meint, hat es wohl schon im Gepäck mitgebracht”.

havia acontecido lá 40 anos atrás. Pedras, madeira, barracões, a praça de operações. A madeira cheirava a frescor e resina, sobre a praça de operações passava um vento ativador, e os barracões eram quase convidativos. O que pode passar pela cabeça de alguém? Pensa-se antes em colônia de férias do que na vida sendo torturada⁶³.

Para a testemunha que traz em si um vislumbre vivo da vida torturada, não bastasse esses locais não terem força memorativa alguma, eles ainda desfiguram a recordação. Precisa-se de fantasia para passar ileso por eles, escapar de sua força sugestiva. Os locais memorativos musealizados tornaram-se para ela lembranças encobertas. Para não se tornarem locais de vivência adulterados, é preciso, por isso mesmo, destruir a ilusão de um vislumbre imediato. Para evitar que o potencial de afecção que mobiliza o local memorativo leve a uma “fusão de horizontes” e a uma identificação ilusória, é preciso evidenciar o hiato entre o local das vítimas e o local dos visitantes. “Nós não temos em nossa língua uma categoria com a qual possamos expressar que tipo de local foi Auschwitz”, escreveu Jonathan Webber. Klüger pôs-se à procura de uma palavra nova. Ela propõe o seguinte, quanto ao lugar traumático Auschwitz: “O campo de concentração como local? Localidade, paisagem, *landscape*, *seascape* — deveria haver a palavra ‘cronidade’ [*Zeitschaft*] para indicar o que é o local em um tempo, em um tempo específico, nem antes nem depois⁶⁴”.

Locais de memória a contragosto — A topografia do terror

No país dos criminosos as cidades são, e acima de tudo Berlim, “um depósito de lembranças único⁶⁵”. A jornalista americana Jane Kramer, depois de observar Berlim cuidadosamente, escreveu: “Na arqueologia psicológica da cidade, que volta a ser a capital alemã, de repente o passado substituiu o muro, e ninguém sabe

63 Idem, op. cit., p. 77. “Dachau habe ich einmal besucht. Weil amerikanische Freunde es wünschten. Da war alles sauber und ordentlich, und man brauchte schon mehr Phantasie, als die meisten Menschen haben, um sich vorzustellen, was dort vor vierzig Jahren gespielt wurde. Steine, Holz, Baracken, Appellplatz. Das Holz riecht frisch und harzig, über den geräumigen Appellplatz weht ein belebender Wind, und diese Baracken wirken fast einladend. Was kann einem da einfallen, man assoziiert eventuell eher Ferienlager als gefoltertes Leben”.

64 Idem, op. cit., p. 78. “Das KZ als Ort? Ortschaft, Landschaft, landscape, seascape — das Wort Zeitschaft sollte es geben, um zu vermitteln, was ein Ort in der Zeit ist, zu einer gewissen Zeit, weder vorher noch nachher”.

65 Bogdan Bogdanovic, *Die Stadt und der Tod. Essays* [A cidade e a morte. Ensaios]. Klagensfurt, Salzburg, 1993, p. 22; idem, *Architektur der Erinnerung* [Arquitetura da recordação]. Klagensfurt, 1994.

bem onde colocar o passado, nem como lidar com ele, nem o que fazer com tantas lembranças, e enquanto isso vão falecendo as pessoas que ainda se recordam⁶⁶.

Dá o que pensar essa tese de que em lugar do muro, que cortava a cidade na horizontal, agora se encontra uma sombra que, na vertical, lança sobre a cidade uma linha que separa nela seu presente e seu passado. A marcação de determinados locais carregados de lembranças da história nacional-socialista não era algo óbvio até os anos 1980; algumas placas em edifícios com indicações de sua função durante a administração nacional-socialista, como fruto de iniciativas locais, de repente foram retiradas e descartadas⁶⁷. As antigas instalações da Gestapo em meio à cidade de Berlim são exemplo esclarecedor de um desses locais da memória a contragosto.⁶⁸

Depois da guerra, foram demolidos os edifícios que entre 1933 e 1945 acomodaram a polícia central da Polícia Secreta do Estado, da SS e do Serviço de Segurança do Reich. Uma localização precisa da rua Prinz-Albrecht, nº 8, endereço oficial desse quartel-general, deixou de ser possível, tanto no local quanto nos mapas da cidade. No lado oriental da cidade, essa rua foi rebatizada como Niederkirchnerstraße, em homenagem à costureira e combatente comunista da resistência Käthe Niederkirchner, que havia sido assassinada no campo de concentração Ravensbrück. No lado ocidental, parte desse terreno (depois de aplainado) serviu por muitos anos como central de reciclagem para calça de construção; “recuperação de entulho” era o *terminus technicus* que se usava. Em 1981, quando Bazon Brock incluiu essa área em um guia cultural didático e adaptou-a para servir à imaginação histórica, ele aproveitou o conceito, reconhecendo nele uma metáfora viva para a transformação histórica: “Ali foram e continuam sendo armazenados, separados e reaproveitados os escombros do que aconteceu⁶⁹”. Um resultado dessa recuperação de entulho foi a reutilização dos escombros dessas ruínas como material de aterro para a área do aeroporto de Tegel. Essa constelação de demolição, arrasamento e aterragem com calça

66 Jane Kramer, *Unter Deutschen. Briefe aus einem kleinen Land in Europa* [Entre alemães. Cartas enviadas de um pequeno país da Europa]. Berlim, 1996, p. 17.

67 Por exemplo, a placa comemorativa do então Tribunal de Guerra do Reich, na Rua Witzleben, nº 4-5, cf. Peter Reichel, *Politik mit der Erinnerung. Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit* [Política com a recordação. Locais da memória no debate sobre o passado nazista]. Munique, 1995, pp. 191-2.

68 *Bauwelt*, cad. 18 (1993), pp. 916-7. Cf. também Peter Reichel, *Politik...*, pp. 196-202.

69 Bazon Brock, “Geschichte als Differenz in der Gegenwart”, [História como diferença no presente], in Nicola von Velsen (org.), *Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Schriften 1978-1986*. [Estética versus imediação coagida. Escritos]. Colônia, 1986, pp. 191-7; o trecho citado está na p. 194.

assume elevada significância simbólica, como se evidencia depois. Brock ainda destaca que uma parte desse terreno foi utilizada durante décadas por motoristas sem carteira [*Führerschein*, em alemão: carteira de condutor]; ele não se contém e conclui com o seguinte desfecho: “Mas quanto a isso não há dúvida: pelo menos desde de 1938, o *Führer* e seus subchefes [*Unterführer*] dispunham todos de carteiras de condutor [*Führerscheine*] emitidas pelo povo alemão⁷⁰”.

Em 1983 lançou-se o edital de um concurso transformação daquele vazio urbano em um “parque memorial para as vítimas do nacional-socialismo”. O projeto laureado com o primeiro prêmio, que não foi realizado, teria vedado o acesso àquele terreno histórico com uma construção imponente de aço. O passo do esquecimento à memorização simbólica é essencialmente mais curto do que o que leva a um trabalho ativo de recordação. Insistiu-se diversas vezes em ignorar o *status* desse terreno como local de recordação histórica; ainda em 31 de janeiro de 1985, um pedido da bancada do Partido Social-Democrata para escavar as ruínas presentes no local foi negado pela maioria da câmara de deputados de Berlim. Poucos meses depois, no Cemitério Militar de Bitburg, quando Helmut Kohl e Ronald Reagan realizaram ato político em comemoração pelo dia 8 de maio de 1945, realizou-se ao mesmo tempo, em Berlim, um ato simbólico correspondente, de oposição ao primeiro. Uma multidão cavou com pás o mencionado terreno, opondo-se à opinião corrente de que, “no local central da SS e da Gestapo nada mais há que procurar nem que encontrar⁷¹”.

No verão de 1985, uma asseguarção sistemática de vestígios coordenada pelo historiador berlinense Reinhard Rürup trouxe a público os restos de um andar subterrâneo com salas de lavanderia e cozinha. Com isso rompeu-se simbolicamente uma barreira que reinstaurou no coração de Berlim o contato material com um passado próximo; pode-se visitar esse ponto de contato, ora coberto com um galpão de exposições e denominado “Topografia do terror⁷²”. O “local ressilenciado”, como foi designado o terreno da Gestapo em uma exposição berlinense, tornou-se uma espécie de caso exemplar para a relação com a história alemã. Essa asseguarção arqueológica dos vestígios revela que um local traumático

70 Idem, op. cit., p. 195.

71 Sibylle Wirsing, “Die Freilegung des Gestapo-Geländes. ‘Der umschwiegene Ort’ — Eine Berliner Ausstellung” [A abertura da sede da Gestapo ao público. “O lugar tácito” — Uma exposição berlinense], *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24 dez., 1986.

72 Reinhard Rürup, *Topographie des Terrors — Gestapo, SS und Reichssicherheitshauptamt auf dem “Prinz-Albrecht-Gelände”. Eine Dokumentation*. [Topografia do terror — Gestapo, SS e Serviço de Segurança do Reich no Campo Prinz Albert. Uma documentação]. Berlim, 1987; 10ª ed. rev. e ampl., 1995. Cf. também o site na Internet da “Stiftung ‘Topographie des Terrors’” [Fundação “Topografia do terror”].

no país dos que perpetram o crime está ao mesmo tempo muito próximo do corpo, mas a anos-luz de distância da consciência. Esses vestígios são “pedras do repúdio que, à revelia de uma grande resistência, são desterradas e expostas à visitação”⁷³. Diferentemente dos locais memorativos demarcados pelas vítimas, no caso do terreno da Gestapo, trata-se de uma *mémoire involontaire*, uma “recordação rumorosa” que traz à luz uma descoberta tardia repentina. A recordação evidentemente não é somente uma questão de conservação prolongadora ou de reconstituição artificial do que há muito passou ou se perdeu, senão uma força que prevalece contra o desejo de esquecimento e recalque. Para Heiner Müller, os traumas são explosivos mnemônicos que eclodem com efeito retardado: “O trabalho de memorização ou de luto parte de choques”, ele declarou em uma entrevista⁷⁴. De modo semelhante a Nietzsche, Warburg e Freud, Heiner Müller defende uma teoria da memória que vincula de maneira duradora vestígios da recordação a cenas antigas de violência. Para ele, assim como para Benjamin, a recordação é, ademais, uma força revolucionária que traz à tona o “rastro de sangue dos antepassados esquecidos” e as arestas problemáticas que ainda não se apararam. Tal recordação revolucionária é o principal recurso que se pode interpor ao sofrimento e à injustiça da história.

Se Hitler tivesse prevalecido, teria feito suceder ao genocídio judeu um mnemocídio. Então, a cena dos memoriais de hoje teria uma aparência bem distinta — a central da Gestapo ainda estaria no mesmo local e não haveria mais rastros de campos de extermínio. Depois do colapso de um regime e do sistema de valores ligados a ele, os símbolos se organizam de maneira diferente — o que outrora era o centro desloca-se para trás, e vice-versa, a mensagem oficial silencia, as vozes condenadas ao silêncio tornam-se audíveis, perseguidores e perseguidos trocam de reputação. Porém, diferentemente de monumentos, memoriais e rituais honoríficos, os locais da recordação não se dissolvem nas “construções de identidade dos sobreviventes”⁷⁵. Enquanto cenários históricos, a despeito dos

73 Spielmann Jochen, “Steine des Anstoßes — Denkmale in Erinnerung an den Nationalsozialismus in der Bundesrepublik Deutschland” [Pedras da repulsa — Monumentos em memória do nacional-socialismo na República Federal da Alemanha], *Kritische Berichte* n° 16 (1988), pp. 5-16.

74 “Verwaltungsakte produzieren keine Erinnerungen” [Atos administrativos não produzem recordações]. Entrevista concedida por Heiner Müller a Hendrik Werner, 7 maio, 1995, Berlim.

75 Citação do título de Reinhart Koselleck, “Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden” [Monumentos a ex-combatentes como fundação identitária dos sobreviventes], in O. Marquard e K. H. Stierle (orgs.), *Identität*. Munique, 1979, pp. 255-76. (Poetik und Hermeneutik 8)

parcos elementos materiais que ainda conservam e, não obstante toda a exploração e hiperinterpretação simbólica, eles diferem de meros símbolos, ou seja, continuam sendo eles mesmos. Ao passo que significações culturais vão sendo erigidas e derrubadas, a persistência dos locais — que não desaparecem, mesmo a contragosto de uma nova configuração geopolítica — torna obrigatório o estabelecimento de uma memória de longa duração que mantém em vista, ao lado dos pontos de referência normativos para o presente, a maneira como estes sofrem deslocamentos na memória histórica.

A aura dos locais de memória

A memória não conhece a norma corpulenta e incorruptível da medida temporal cronológica. Pode mover o que há de mais próximo até uma distância indeterminada e trazer o que está distante até muito próximo, às vezes próximo demais. Ao passo que os livros de história ordenados cronologicamente são úteis quando se trata de elucidar a consciência histórica de uma nação, a memória de uma nação se materializa na paisagem memorativa de seus locais de recordação. O vínculo peculiar entre proximidade e distância confere aura a esses locais e neles se procura um contato direto com o passado. A magia atribuída aos locais da recordação se explica por conta de seu *status* de zona de contato. Em toda cultura há registros de locais sagrados que possibilitam uma ligação com os deuses. Os locais memorativos podem ser vistos como a instituição que os sucede; deles se espera que produzam um contato com os fantasmas do passado. A força vinculativa dos lugares está fundamentada de modo muito diversificado: no caso do local geracional, essa força repousa sobre uma cadeia de parentesco entre vivos e falecidos; no caso dos locais memorativos, ela repousa sobre uma narrativa resgatada e legada adiante; no caso de locais da recordação, sobre um mero interesse histórico de caráter antiquário; e no caso de locais traumáticos, sobre uma ferida que não quer cicatrizar.

Walter Benjamin, que adotou o conceito de aura e o desenvolveu em suas reflexões sobre o nexo entre arte, técnica e cultura de massa, usou-o, porém, em direção inversa. Ele descreve a aura como a seguir: “Uma tecitura incomum de espaço e tempo: aparição única de uma distância, por mais próxima que possa parecer”⁷⁶. Segundo Benjamin, a experiência de uma aura não consiste, justa-

76 Walter Benjamin, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” [A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica], in *Gesammelte Schriften* [Obras reunidas]. Org. por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Vol. 1.2. Frankfurt, 1974 (1936), p. 440.

mente, em uma sugestiva condição imediata, mas sim, muito pelo contrário, em distância e inacessibilidade. O que se supunha estar próximo mostra-se de repente sob outra luz, que afasta e priva. O sagrado contido na aura não se fundava, para Benjamin, em um sentimento de proximidade, mas sim de distância e estranheza. Nesse sentido, um local dotado de aura não traz promessa de algo imediato; mais que isso, é um local em que se podem perceber sensorialmente o afastamento e a distância irrecuperável do passado. O local da recordação é de fato uma "tecitura incomum de espaço e tempo", que entretece presença e ausência, o presente sensorial e o passado histórico. Se a marca da autenticidade é a ligação entre o aqui e o agora, então o local da recordação como aqui sem um agora, não passa de autenticidade parcial. Longe de unir as duas metades, o local da recordação insiste em mantê-las separadas como aqui e outrora. Para Benjamin, a dimensão de aura atribuída ao local da recordação reside justamente em sua estranheza, em uma ruptura categórica que é mais difícil evitar quando se está no próprio local do que em meio à recepção imaginativa de um livro ou de um filme.

O passo que vai do local memorativo e da recordação, que vai do *milieu de mémoire* ao *lieu de mémoire*, dá-se com a interrupção, com a ruptura em relação a parâmetros de significação cultural e a contextos sociológicos definidos. Assim como os objetos utilitários que, ao se tornarem peças de museu, perdem as funções originais e seu nexos com a vida prática, também as formas de vida, atitudes, ações e experiências estão sujeitas a uma metamorfose parecida, quando saem do contexto de uma atualidade viva e se tornam recordações. Objetos que perderam seu contexto aproximam-se da condição de objetos artísticos que, desde o início, tendem a uma falta de contextualização isenta de quaisquer funções. Essa estetização furtiva dos objetos de museu corresponde à constituição igualmente furtiva de uma aura em torno dos elementos remanescentes presentes em locais de recordação. Nora atribui a transformação de *milieu* em *lieu de mémoire* sobretudo à dialética da modernização e historicização. Em um processo acelerado de renovação e envelhecimento, a modernidade compele a uma transformação permanente do mundo da vida, em razão do qual museus e locais da recordação se tornam cada vez mais numerosos: "Vivenciamos um momento de transição, já que a consciência de uma ruptura com o passado se mescla ao sentimento de uma abertura da memória; e é mesmo um momento, pois essa abertura ainda libera tanta memória que cabe perguntar-se pela possibilidade de sua corporificação. É por não haver mais *milieux de mémoire* que há tantos *lieux de mémoire*"⁷⁷.

77 Pierre Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis* [Entre história e memória]. Berlim, 1990, p. 11.

O paradigma de Nora é o da modernidade, da ruptura com a tradição e do historicismo. Ele é insuficiente para compreender os locais da recordação alemães. O fato de toda a Europa ter se recoberto de locais da recordação depois da guerra nada tem a ver com a modernização, mas sim com o regime totalitário dos nacional-socialistas e com o crime de genocídio planejado. Os campos de extermínio são locais traumáticos, porque os excessos das atrocidades lá cometidas implodem a capacidade humana de apreender e representar. Por causa desses campos, locais geracionais que há séculos abrigavam tradições judaicas vivas deram lugar a locais memorativos e de recordação. Locais traumáticos, locais da recordação e locais geracionais sobrepõem-se nessa paisagem de memória como traços de escrita em um palimpsesto.

TERCEIRA PARTE
ARMAZENADORES*

* Tradução: Daniel Martineschen.

Assim, a ruína me ensinou a ruminar.

(Shakespeare, Soneto 64)

Devemos aprender a nos considerar como algo que já foi,
e o presente como algo que já passou.

(Bazon Brock)

O que é uma coisa? O que sobra?
O que dizer, afinal, dos restos?

(J. Derrida)

Além da identidade e da diferença existe o domínio
do não diferenciado, indiferente, arbitrário,
banal, não considerável, desinteressante,
indigno de nota, não idêntico
e não diferente.

(Boris Groys, *Sobre o Novo*)

I

Arquivo

A palavra “arquivo” vem do grego *arché*, que, além de “início”, “origem” e “autoridade”, significa “repartição pública” e “escritório público”. Derrida ressaltou a ambiguidade irredutível da palavra *arché* quando indicou a ligação entre *commencement* e *commandment* (“início” e “ordem”, respectivamente). Além disso, sua definição de arquivo compreende os componentes de significado “substrato” e “residência”, bem como a instituição dos guardiães que protegem a lei, trazem-na à lembrança e interpretam-na. O arquivo está ligado desde o seu princípio com a escrita, a burocracia, a administração e os atos administrativos¹. O que condiciona a existência de um arquivo são sistemas de registro que agem como meios de armazenamento externos, e o mais importante deles é a técnica da escrita, que removeu a memória de dentro do ser humano e a tornou fixa e independente dos portadores vivos. Nas altas culturas antigas do Oriente a escrita foi utilizada principalmente para fins comerciais e administrativos, o que tornava o escriba um funcionário público *par excellence*, garantidor da autoridade do rei por meio da administração, de registros e de ações de chancelaria. A proteção advinda da escrita permitiu a criação de um complexo sistema econômico de redistribuição no Egito antigo: as colheitas obtidas deviam ser entregues ao Estado, que as redistribuía, agindo como uma instância de provisões. Dessa forma, construiu-se um sistema de armazenamento e de provisões em larga escala, com a proteção organizacional da escrita. Como os documentos escritos não se decompunham naturalmente após o seu uso, eles constituíam um resíduo que podia ser especialmente coletado e preservado. Assim, a partir do arquivo como memória da economia e da administração, surge o arquivo como testemunho do passado.

1 Eckhart G. Franz, *Einführung in die Archivkunde* [Introdução à arquivologia]. Darmstadt, 1974.

O arquivo, antes de ser memória histórica, é memória da dominação, constante de legados e atestações, de certificados que são provas dos direitos de poder, de posse e de origem familiar. Durante a Idade Média, armazenavam-se nos arquivos dos príncipes, dos mosteiros, das igrejas e das cidades os documentos que serviam para atestação de instituições e grupos. Derrida vê o arquivo como uma categoria basicamente política: “A questão jamais pode ser posta como questão política entre outras questões. Ela define todo o campo e na realidade decide de A e Z a respeito da *res publica*. Não há poder político sem o controle sobre os arquivos, sem o controle sobre a memória”².

Controle do arquivo é controle da memória. Depois de uma mudança de poder político, a existência do arquivo se desloca juntamente com as estruturas de legitimação. Uma nova hierarquia de valores e uma nova estrutura de relevância são construídas, e o que antes era secreto (como os atos da *Stasi*, a polícia secreta da Alemanha Oriental) torna-se acessível ao público. Uma mudança radical na estrutura do arquivo esteve ligada com a Revolução Francesa: a ruptura forçada com o passado feudal tornou inválidas as estruturas de direito e de administração anteriores e, com elas, a literatura que validava essa ordem. Documentos que perderam seu valor legal não eram destruídos, mas, pelo contrário, eram armazenados, pois ganharam a partir de então um novo valor como provas históricas. Depois de terem perdido sua função de legitimação, mantiveram seu valor como fontes para os historiadores.

O arquivo é um armazenador coletivo de conhecimentos que desempenha diversas funções. Nesse funcionamento, três características desempenham papéis fundamentais, como acontece com qualquer armazenador: *conservação*, *seleção* e *acessibilidade*. Como tratarei com mais detalhes no próximo capítulo os problemas da conservação, vou limitar-me aqui a analisar as duas outras características. Passemos primeiramente à *acessibilidade*. Os arquivos se definem em termos de abertura e fechamento, e sua acessibilidade é que define se se trata de uma instituição democrática ou repressiva. Em Atenas, por exemplo, as leis e os direitos dos cidadãos ali garantidos eram armazenados e mantidos seguros para a posteridade dentro do arquivo. São esses os textos sobre os quais se funda uma comunidade ou um grupo se define. Em estados antiliberais e totalitários os arquivos são mantidos em segredo, enquanto nos estados democráticos eles são um bem comum e público, que pode ser individualmente utilizado e interpretado. Citando novamente Derrida, “não há poder político sem controle do arquivo”,

2 Jacques Derrida, *Archive Fever. A Freudian Impression*, *Diacritics* 25.2, 1995, pp. 9-63; o trecho citado está nas pp. 10-1. O artigo de Derrida retoma uma visita ao Museu Freud em Londres e se ocupa prioritariamente com a história de Freud e da psicanálise.

mas sem arquivo também não existe espaço público nem crítica. Sem arquivo não existe *res publica*, ou seja, não há república. Os regimes totalitários eliminam a memória de armazenamento em favor da memória funcional, enquanto os regimes democráticos tendem a expandir a memória de armazenamento às custas da memória funcional. Onde o arquivo representar um bem comum público, como faz o museu, ele estará sob a proteção oficial de repartições públicas que tomam providências especiais para garantir sua preservação. Pertencem ao repertório de tais medidas institucionais de proteção “proibição, inventário, controle, restauração”³.

Podemos determinar o *status* do arquivo: como memória institucional da pólis, do Estado, da nação e da sociedade, entre a memória funcional ou a de armazenamento, dependendo de como ele estiver organizado; como instrumento da autoridade; ou como repositório de conhecimento realocado. Nos estados totalitários que exercem um controle central sobre a memória social e cultural ou nos lugares em que os critérios de aceitação são muito restritivos, nesses lugares o arquivo vai assumir a forma de uma memória funcional. Porém o mesmo inventário de informações pode ser transferido da memória funcional para a de armazenamento, quando — como ocorreu na Revolução Francesa — certificados de legitimação são classificados como fontes históricas. Quando se perde o valor funcional direto dos documentos, deve haver uma interpretação crítica deles, caso se queira que o inventário de informações não se degenere à condição de mera memória de armazenamento ou de um repositório material. “Os arquivos que armazenam materiais” devem “ser lidos e interpretados [...] se o seu conteúdo tiver que ser resgatado para a memória”⁴. O arquivo adquire um significado de destaque como memória potencial ou pré-condição material para memórias culturais futuras. Além disso, o arquivo contém embutida em si uma memória funcional na forma de memória de armazenamento, que é designada pelo nome de “herança cultural” e que é também entregue aos cuidados dos arquivistas, imbuídos da tarefa de protegê-la contra possíveis catástrofes naturais ou culturais, como terremotos e guerras nucleares.

3 Krzysztof Pomian, “Museum und kulturelles Erbe” [Museu e herança cultural], in Gottfried Korff e Martin Roth (orgs.), *Das historische Museum. Labor — Schaubühne — Identitätsfabrik* [O museu histórico. Laboratório — palco — fábrica de identidades]. Frankfurt, 1990, pp. 41-64; o trecho citado está nas pp. 57 e 59.

4 Andreas Schelske, “Zeichen einer Bildkultur als Gedächtnis” [Sinais de uma cultura imagética como memória], in Klaus Rehkämper e Klaus Sachs-Hombach (orgs.), *Bild, Bildwahrnehmung, Bildverarbeitung* [Imagem, percepção e elaboração imagísticas]. Wiesbaden, 1998.

A segunda característica se chama *seleção*. Depois que as atividades de recolhimento e conservação foram consideradas primeiramente como as mais importantes do arquivo, a partir do século XIX os arquivistas tiveram também que limpar o arquivo e descartar itens dele, atividades não menos importantes que as anteriores. A capacidade de armazenar dos arquivistas, medida em metros de prateleiras, pode variar entre 3 e 55 quilômetros⁵. A porcentagem de bens dignos de serem armazenados diminui à medida que a avalanche de documentos cresce, até chegar a cerca de 1%⁶. Para a “cassação”, jargão que denomina a destruição de acervos de arquivos, existem em cada época determinados princípios de segregação e medidas de valor que não são necessariamente compartilhados pelas gerações posteriores. O que é lixo para uma geração pode ser informação preciosa para outra e, por isso, os arquivos não são apenas locais para armazenamento de informação; são igualmente locais para as lacunas de informação que não resgatam somente as perdas em catástrofes e em guerras, mas também resgatam, de maneira essencial e estruturalmente indispensável, uma “cassação equivocada, sob o ponto de vista dos pósteros”⁷.

O problema da seleção desempenha papel importante em duas definições do arquivo que levam a uma expansão metafórica desse conceito. Ambas, em suas descrições do arquivo, excluíram o aspecto da preservação do *status quo*. A seguinte definição é de Michel Foucault:

Com essa expressão (isto é, arquivo, A. A.) não quero dizer a soma de todos os textos que uma cultura conservou como documentos de seu próprio passado ou como evidência de sua identidade conservada; também não a entendo como sendo os dispositivos que, em uma dada sociedade, permitem o registro e a conservação dos discursos que se quer manter na memória e disponíveis para uso livre.

Depois dessas delimitações negativas, com as quais Foucault captura as definições corriqueiras de arquivo, ele traz sua própria definição:

O arquivo é, primeiramente, a lei daquilo que se pode dizer, o sistema que comanda o surgimento das afirmações como acontecimentos individuais. Mas o arquivo também é aquilo que faz com que tudo que é dito não se amontoe até o infinito em uma pilha enorme e amorfa, e também não desapareça por causa de condições externas repentinas. [...] Arquivo [...] é o que desde o princípio, nas raízes de uma própria afirmação, define o

5 Franz, *Einführung in die Archivkunde*, p. 37.

6 Idem, op. cit., p. 75.

7 Idem, op. cit., p. 120.

sistema da sua expressividade enquanto acontecimento, e isso no próprio corpo em que essa afirmação se dá⁸.

Para Foucault, uma definição material de arquivo não é suficiente para chamar a atenção para a estrutura de poder ancorada nessa instituição. O arquivo, para ele, não é um depósito de dados descolado da vida em sociedade; é, na verdade, um instrumento de repressão, limitador do escopo dos pensamentos e das articulações. O arquivo é reinterpretado como a “lei do que pode ser dito”, passando de uma memória inerte da cultura para uma programação das afirmações culturais. Ao mesmo tempo, essa definição não é muito específica, pois o próprio “discurso” pode ser definido como a “lei do que pode ser dito”. Com seu conceito de discurso transmidiático e desmaterializado Foucault pode desafiar a materialidade do arquivo.

Boris Groys, que fala do “arquivo cultural” como valor de referência para “o novo”, expressou preocupação e criticou a definição de arquivo de Foucault como sendo imaterial demais. Ele propõe, alternativamente, que se entenda o arquivo como existente na realidade “e, nesse sentido, também ameaçado pela destruição e por isso mesmo finito, exclusivo e limitado, de forma que nem todas as afirmações possíveis se possam encontrar pré-formuladas nele”⁹. No seu projeto de uma economia cultural, Groys definiu o arquivo (que ele iguala a “museu” e a “memória cultural”, mas não a “biblioteca”) como o local de coleção de tudo aquilo que, em dado momento no tempo, é valorizado dentro da cultura como sendo “novo”. O antigo e o novo são, para ele, dialeticamente interligados, pois a inovação é o único caminho que leva ao arquivo. “Cada acontecimento novo é basicamente uma comparação completamente nova daquilo que até então não havia sido comparado, basicamente porque essa comparação ainda não havia ocorrido a ninguém. A memória cultural é a rememoração dessas comparações, e o novo tem entrada garantida na memória cultural somente quando ele for, por si só, uma nova comparação desse tipo”¹⁰. O arquivo é, em Groys, a memória da arte; nele entraram as obras inovadoras que deram a medida para a manutenção de novas obras inovadoras. Em outras palavras, para Groys o arquivo é a base da comparação para a qualidade de diferenciação do novo. Depois retornaremos a Groys, pois ele não está interessado somente nos limites que separam o novo do antigo, mas também nos que separam o arquivo do lixo.

8 Michel Foucault, *Die Archäologie des Wissens* [A arqueologia do saber]. Frankfurt, 1973, pp. 186-8.

9 Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie* [Sobre o novo. Ensaio sobre uma economia da cultura]. Munique, 1992, p. 179.

10 Idem, op. cit., p. 49.

*Persistência, decadência, resíduos — Problemas da
conservação e a ecologia da cultura*

Dentro de uma cultura do consumo e de uma economia que dita ciclos de renovação e descarte cada vez mais curtos, orientados por um permanente crescimento da produção de bens materiais, o recolhimento do inventário descartado se torna um problema e, mais ainda, um problema de sobrevivência ecológica, dada a grande quantidade de resíduos altamente tóxicos e não biodegradáveis. Desde então palavras como “decomposição” [*Zerfall*] e “desmonte” [*Abbau*] começaram a soar mais positivas. Uma crescente consciência ecológica exige que os materiais dos produtos sejam concebidos de tal forma que estes não se tornem mais elementos remanescentes duráveis após o seu tempo de uso, mas se incorporem seja ao ciclo da transitoriedade e do vir a ser orgânicos, seja ao ciclo da decomposição e renovação técnicas. Enquanto no campo da cultura se sonha com a permanência ilimitada dos produtos, no campo do lixo se sonha com a volatilidade dos produtos que não deixam traços. Como em um espelhamento irônico, ao valor cultural da persistência, ao *dur désir de durer* (Paul Eluard), corresponde o valor ecológico da deterioração. O termo técnico para tal deterioração é “biodegradável”, correspondente ao processo microbiológico de decomposição de matéria orgânica: “Chama-se de biodegradável o lixo que estiver sujeito à decomposição por micro-organismos”¹. Uma correspondente volatilidade para produtos tecnológicos produzidos em série é difícil de conseguir e se tornou nos últimos tempos alvo de grandes esforços. Por outro lado, criações culturais inovadoras e originais aspiram a uma permanência que resista ao tempo. O que pode ser visto como um escândalo em uma área — a persistência física de um material (altamente tóxico, sob certas circunstâncias) — é consi-

1 Jay Benforado e Robert K. Bastian, “Natural waste Treatment”, *McGraw-Hill Yearbook of Science and Technology*, Nova York, 1985, p. 38.

derado na outra um valor máximo. A pretensão de eternidade da arte tem sua realização máxima no lixo tóxico. Material tóxico e material cultural estão, assim, em paradoxal homologia estrutural.

Essa homologia fica mais impressionante quando observamos as condições de armazenamento de material artístico altamente valioso e material tóxico radioativo. No primeiro caso, trata-se da conservação e da garantia de dados para a posteridade; no segundo, trata-se de um descarte que vai causar o mínimo de dano aos descendentes. Os geólogos se ocupam de definir os tipos de pedra e a profundidade para armazenamento seguro dos resíduos industriais danosos ao meio ambiente. Para aumentar a confusão, o lugar onde é armazenada a "herança cultural da nação", um túnel desativado de uma mina de prata em Oberried, nas proximidades de Freiburg, se parece com um depósito de lixo tóxico. Ambos os repositórios estão dispostos sob camadas da mais alta segurança.

Enterrados na montanha, sob a camada protetora de algumas centenas de metros de granito sólido, estão protegidos contra radiação e bombas atômicas 750 milhões de gravações em microfilme que vão conservar registrados a vida, o pensamento e os atos da nossa civilização, caso haja uma catástrofe. Isso se chama "filmagem segura" no jargão da proteção de bens culturais. O túnel de Oberried funciona como "local central de salvaguarda" da República Federal da Alemanha; sua ala de segurança se chama "o depósito final" e; no Serviço Federal da Proteção Civil em Bonn, fala-se com orgulho da "câmara do tesouro da nação"².

A câmara do tesouro segura contra catástrofes guarda, dentro de contêineres lacrados e com 16 camadas parafusadas de aço inoxidável, um "corte representativo" de bens culturais em forma codificada. Construções, memoriais, obras de arte, manuscritos, livros e outros objetos de interesse artístico, arqueológico ou histórico são armazenados em rolos de filme, de forma a economizar espaço. Os contêineres contêm uma mensagem na garrafa para aqueles que sejam retirados de nosso mundo por alguma catástrofe e percam paulatinamente a noção das coisas. Quando os objetos e os originais tiverem desaparecido, suas silhuetas restarão gravadas em microfilme por muito tempo. Francis Bacon louvou a imprensa como sendo a proteção contra uma perda da memória da humanidade. Wordsworth, que não acreditava dessa forma na força memorizadora da escrita,

2 Stephan Krass, Alexandria — London und zurück. Via Oberried, Bukarest, Paris. Kleine Exkursion für Bibliothekare, Brandstifter und Bunkerspezialisten [Alexandria — Londres, ida e volta. Via Oberried, Bucarest, Paris. Pequena excursão para bibliotecários, incendiários e especialistas em bunkers], *Kunstforum*, nº 127, set., 1994, pp. 126-33; o trecho citado está na p. 127.

por sua vez já imaginava que catástrofes poderiam causar uma ruptura completa da cultura. Essa preocupação é agora desnecessária: no *bunker* a memória cultural desmaterializada pode sobreviver por si só. Está preparada para sua entrada num futuro vindouro³.

Porém não é somente um bem cultural coletivo que é guardado dessa forma, seguro de catástrofes, para uma posteridade indefinida. Nos EUA existem atualmente empresas que permitem a pessoas físicas enviar sua mensagem pessoal na garrafa para um futuro distante. As chamadas "cápsulas do tempo" (*time capsules*, em inglês) são recipientes de alumínio hermeticamente fechados com selo oficial da alfândega, nos quais são feitas "conservas" de itens pessoais como roupas de baixo, vídeos com programas de ginástica e biscoitos⁴. A procura pelas cápsulas do tempo triplicou no último ano. Quem abrir os recipientes lacrados daqui a 50 ou 150 anos não vai receber nenhuma mensagem, mas vai ter em mãos os materiais para a reconstrução do dia a dia de uma cultura passada. Esse serviço fez com que a conservação do próprio nome não fosse mais um privilégio cultural de uma elite. Todos e todas têm acesso à indústria da eternização e podem realizar o sonho humano de estabelecer uma comunicação com o futuro. As cápsulas do tempo, curiosas como possam parecer, atestam uma importante tendência à descentralização na história do arquivamento. Cada vez mais, são indivíduos que surgem como arquivistas e remetentes de cápsulas do tempo, e não somente instituições.

Jacques Derrida, que se ocupou por muito tempo com as questões da permanência e da decadência, da perda e do resíduo, expressou muitas vezes sua opinião sobre a materialidade dos armazenadores de dados⁵. Na passagem de 1988 a 1989, quando deu sua declaração sobre o caso Paul de Man, ele relacionou com isso uma reflexão fundamental sobre o problema da persistência e da decadência. Resumiu esse caso na seguinte pergunta: O que poderia significar matar

3 Um repositório semelhante, com o nome de "A cripta da civilização", foi criado na Universidade Oglethorpe por Thornwell Jacobs. O poeta e pastor presbiteriano construiu um repositório do tamanho de uma piscina olímpica, com materiais armazenados em microfilme que devem ter informação sobre mais de seis mil anos da história da Humanidade. Esse arquivo não poderá ser aberto antes do ano 8113. Fonte: Revista *Newsweek*, 14 abr., 1997, p. 10.

4 Revista *Newsweek*, 14 abr. 1997, p. 10.

5 Jacques Derrida, "Biodegradables. Seven Diary Fragments", *Critical Inquiry*, nº 15, 1988/1989, pp. 812-73; e idem, Archive Fevers, *Diacritics*, 25.2, 1995, pp. 9-63. Agradeço a Rembert Hüser pelas observações que obtive em conversas com ele e em seu artigo "Art ratlos" [Arte sem rumo], in Renate von Heydebrand (org.), *Kanon Macht Kultur* [Cânone Poder Cultura / O cânone faz cultura]. Munique, 1998.

novamente um morto?⁶ Em seguida, reformulou a questão básica do arquivo cultural: “O que vai sobrar de tudo isso dentro de 1, de 10, de 20 anos? O que vai entrar no arquivo? Quais textos ainda vão ser lidos?”⁷ Nesse contexto, o conceito técnico “biodegradável” tem para Derrida um papel muito importante, pois ele tem, quando se quer, uma certa afinidade com o conceito e com o procedimento da desconstrução. Aqui, como lá, se trata de decomposição e de “de-escrita”, de processos de destruição e reconstrução, bem como da reconfiguração sub-reptícia da fronteira entre lembrar e esquecer. A obra artística, exaltada em uma retórica da completude orgânica como sendo “viva”, absoluta, idêntica e eterna, surge na perspectiva de Derrida como um *destroço* que afundou e está depositado no fundo do mar, mal visível e irreconhecível em sua forma original, coberto e recoberto de algas.

O foco no lado físico chama a atenção para a fragilidade e a destrutibilidade da obra. A obra de arte que existe socialmente nos ciclos da conjuntura, ou seja, de louvação e de repúdio, participa, na sua forma física, de um ciclo biológico — e se não do vir a ser, certamente da transitoriedade. Isso tornará a arte recuperável a partir da natureza, ou a cultura a partir da agricultura? Derrida, desconfiado da retórica orgânica em quaisquer das suas formas, duvida disso e alerta que nesse contexto a antiga dicotomia de cultura e natureza vai reaparecer. Derrida direciona a questão do que torna um texto destrutível ou indestrutível para o nível da sua qualidade intrínseca. Essa qualidade é em si contraditória: por um lado, a obra deve ser dissolúvel, descartável e assimilável para poder enriquecer o solo fértil da tradição; por outro, deve proteger sua identidade e sua assinatura única. A obra de arte existe, portanto, na zona de intersecção de duas economias: a economia da agricultura, que repousa sobre a transformação e a decomposição, e a economia da cultura, que opõe algo a essa decomposição. Derrida, porém, não abre mão da metafísica da permanência e adere à indestrutibilidade das grandes obras. Para ele duas qualidades protegem um texto da decadência: a assinatura do nome próprio e a resistência de sua notação.

6 Essa minha redução do problema força naturalmente os meandros da prosa de Derrida. Por isso, coloco a formulação original aqui: “Yes, to condemn the dead man to death: they would like him *not to be dead* yet so they could put him to death. To put him to death this time without remainder. Since that is difficult, they would want him to be *already dead without remainder*, so that they can put him to death without remainder” [“Sim, condenar o homem morto à morte: eles prefeririam que ele *não estivesse morto* ainda, pois assim poderiam executá-lo. Executá-lo desta vez sem resto. Uma vez que isso é difícil, eles queriam que ele *já estivesse morto sem resto*, para que pudessem executá-lo sem resto”]. Derrida, “Biodegradables...”, p. 861.

7 Idem, op. cit., p. 816.

Para Derrida, mesmo o ato da compreensão de um texto ameaça a sua integridade na medida em que o recompõe e — exageradamente falando — o “biodegrada”. Por isso ele iguala a persistência com a resistência à legibilidade. Ele desenvolve essa ideia com a ajuda do *leitmotiv* da biodegradabilidade:

No sentido mais genérico e novo do conceito um texto deve ser “(bio)degradável” para poder nutrir a cultura “viva”, a memória e a tradição. [...] E mesmo assim, para enriquecer o solo dessa cultura, ele [o texto] deve também confrontá-la, combatê-la, questioná-la e criticá-la adequadamente, para não dizer *destruí-la*, ou seja, sob esse ponto de vista ele não pode ser assimilável ou passível de compostagem. Ou então ele deve ser pelo menos assimilado como sendo não assimilável, ser mantido na reserva, inesquecível porque não suscetível, capaz de gerar significados que não se esgotam com a compreensão, incompreensível, elíptico, secreto. [Um texto assim] não pertence a nada nem a ninguém, não pode ser apropriado por nada nem por ninguém, nem por seu próprio portador. É essa impropriedade única do texto que evita a sua decadência — nunca para sempre, mas por um longo tempo. Assim, permanece uma misteriosa relação entre lixo — por exemplo, lixo nuclear — e a obra-prima⁸.

No arquivo cultural estão destinados à permanência os textos que têm a erratically inconfundível qualidade de um nome próprio e são resistentes em sua estrutura. Tanto para Derrida como para Harold Bloom, persistência e resistência, continuidade e resistividade combinam entre si; para este, o “estranhamento” (*strangeness*) é a qualidade mais importante dos textos canônicos⁹. Certamente nenhum desses dois autores conseguiu responder à pergunta de quem vai classificar quais textos em que contextos institucionais desse tipo. Também não responderam à questão dos meios materiais. Certamente Derrida era consciente de uma lacuna aqui e anotou a necessidade de retornar ocasionalmente à materialidade dos textos:

Porém também é necessário levar em conta os suportes (*supports*) e os portadores de signos — por exemplo, o papel, apesar de este exemplo não ser mais apropriado, pois há o disquete etc. [...] Instituições oficiais se ocupam de tomar decisões com relação à massa de cópias que não podem ser guardadas ou com relação à preservação de obras cujo papel se desgasta gradualmente: deslocamentos, reestruturações do arquivo e assim por diante¹⁰.

8 Idem, op. cit., p. 845.

9 Harold Bloom, *O cânone ocidental. Os Livros e a Escola do Tempo*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro, Objetiva, 1995, pp. 14 ss.

10 Jacques Derrida, “Biodegradables...”, p. 865.

De fato, os problemas pragmáticos que surgem hoje e sempre com relação aos portadores de dados materiais e às suas condições de armazenamento são tão complexos que normalmente se prefere passar por cima deles com um “etc.”, como faz Derrida. É por esses problemas de conservação e seleção da memória cultural que os arquivistas são designados como guardiães profissionais. Por isso, vamos dar uma olhada no lado prático da *preservação* de referências culturais, para podermos determinar como se dá a relação entre durabilidade e decadência, registro e conservação sob as condições dos novos meios de armazenamento eletrônico.

Para essa discussão, uma anedota do ano 1980 pode ser bastante explicativa. Nessa época o semioticista Thomas A. Sebeok recebeu uma tarefa incomum: uma firma envolvida com o armazenamento de resíduos radioativos nos Estados Unidos pediu para desenvolver um sistema de símbolos que pudesse ser interpretado sem erros por mais de dez mil anos. A razão para isso era óbvia: a firma queria deixar mensagens sobre o material perigoso e suas características físicas para uma posteridade que ainda poderia ser afetada por ele em dez mil anos. O desejo de se comunicar com a posteridade não foi aqui impulsionado pela necessidade da autoeternização; surgiu a partir da persistência de um perigo. A posteridade era antes uma instância a cujo julgamento e proteção se apelava, mas a partir de então ela se tornou um destinatário que se deve proteger. Sebeok não correspondeu aos pedidos da firma, pois não inventou nenhum sistema de símbolos totalmente resistente ao tempo. Em vez disso, ele afirmou que uma mensagem desse tipo só poderia ser estabilizada se um “conselho atômico” dos especialistas nessa área sempre a recodificasse¹¹.

A reação do semioticista foi desde então reafirmada em uma outra área, a da conservação, a qual, como os arquivistas garantem, nos traz problemas completamente novos. No seu ponto de vista, isso ocorre porque o arquivo se apresenta cada vez menos como um armazenador seguro e mais como um gigantesco mecanismo de esquecimento. O *páthos* da eternidade da mensagem armazenada em portadores de dados, surgido com a escrita, deu lugar, no fim da era do livro, a preocupações constantes com a conservação do arquivo cultural. A durabilidade dos documentos já foi dependente das características do material e das condições climáticas. São poucos os documentos da Antiguidade escritos em papiro que sobreviveram até o nosso tempo — somente aqueles que permaneceram enterrados em sepulturas e cavernas na região seca do deserto. Hoje em dia, questiona-se até a longa durabilidade do papel. A biblioteca pública da Baviera criou em

11 Manfred Schneider, “Liturgien der Erinnerung, Techniken des Vergessens” [Liturgias da recordação, técnicas do esquecer], *Merkur* 8, 1987, pp. 676-86.

1995 uma nova divisão chamada “Preservação”, cuja tarefa é trabalhar contra a decomposição preocupante dos documentos em papel originários dos séculos XIX e XX. Contudo a questão da conservação se coloca de forma muito mais dramática quando se trata de armazenadores de dados analógicos na área das mídias audiovisuais, que ganharam nos últimos tempos reputação de documentos culturais e históricos indispensáveis, ao lado de objetos de arte, prédios históricos e livros. Não se pode mais garantir a conservação segura desses documentos apenas armazenando-os, pois eles estão sujeitos a um processo de erosão lento, porém previsível, que foi descrito de maneira pitoresca, como um “fogo ardente alexandrino”¹². Hoje em dia não é mais necessário um incendiário para apagar a memória cultural, pois os armazenadores de dados ardem por si sós.

É justamente na área das mídias audiovisuais que surge novamente um problema grave. As culturas orais eram conhecidas pela impossibilidade de arquivamento; a escrituração era considerada a única forma de conservação. As mídias analógicas audiovisuais, pelo contrário, funcionavam de maneira consideravelmente menos redutiva, pois armazenavam também música e dança e, assim, permitiam salvaguardar algo da variedade sensorial inerente à *performance* das culturas orais. Porém esses mesmos portadores de dados, que permitem contornar o canal de arquivamento convencional e proveem suporte básico a documentos etnográficos únicos e também a materiais importantes para a história, estão agora expostos a um processo drástico de envelhecimento e decomposição. Se esse processo avançasse, isso significaria que as culturas orais desapareceriam mais uma vez, em pouco tempo, dentro do arquivo, desta vez armazenados nas mídias perecíveis de seus portadores de dados.

As mídias analógicas — como fotografia, fita de áudio, disco de vinil e filme — tornam o problema da conservação em arquivo muito pior do que as mídias impressas. Tanto pela sua organização interna — pouca redundância e alta densidade de dados — quanto pelas características de seus materiais — mudanças químicas alteram as características mecânicas —, essas mídias exigem medidas de conservação completamente diferentes. Nesse contexto justifica-se uma mudança de paradigma no arquivamento. A busca pelo portador de dados durável que garanta uma continuidade eterna deve ser abandonada, tanto quanto deve ser abandonada a esperança por um sistema de símbolos garantidamente resistente ao tempo. Em vez disso, entra em ação a prática permanente de reescrita de informações no domínio digital. A cópia dos conteúdos, transferidos

12 Dietrich Schüller, “Materialien und Reflexionen” [Materiais e reflexões], *Das Audiovisuelle Archiv, Informationsblatt der Arbeitsgemeinschaft audiovisueller Archive Österreichs*, Caderno 27/28, 1990/1991, pp. 17-34; o trecho citado está na p. 30. Agradeço ao Sr. Conselheiro da Corte, Dr. Schüller, pelas sugestões e informações.

sempre para novos portadores, está claramente ligada à perda do material autêntico do portador de dados. Com isso, abre-se para o arquivo cultural uma nova perspectiva do futuro:

Um tal sistema é concebível como sendo um armazenador em grande escala e com imensa capacidade e no qual cada registro armazenado pode ser acessado de maneira completamente automática. Na era da economia de espaço de armazenamento, tais sistemas avaliam a integridade dos dados segundo critérios preestabelecidos (como idade ou frequência de uso dos portadores de dados) e fazem, durante o procedimento de correção de erros, a cópia automática a partir dos portadores com alta taxa de erros para novos portadores, antes que interpolações ou sobreposições de erros ocorram. Se tal sistema se tornar obsoleto em dez anos por terem sido postos em operação novos sistemas de armazenamento em massa mais econômicos e eficientes, então a transmigração dos dados, ou seja, a transferência para um novo sistema pode até se realizar de maneira completamente automática¹³.

Os dados que tiverem que ser conservados não podem mais ficar parados, mas, para se corporificarem, têm que estar em permanente perambulação — como as almas na reencarnação — sempre em novos portadores de dados. Essa mudança de paradigma na tecnologia da conservação, cheia de consequências, chama-se “transmigração dos dados”. No lugar do arquivo como armazenador de dados — em que papelistas guardavam, conservavam e ordenavam documentos — deve surgir no futuro uma memória totalmente automática, que se autorregula à medida que seja programada para rememorar tudo que esquecer de modo permanente. O modelo de persistência material dará lugar ao modelo da reorganização dinâmica dos dados. Um arquivo totalmente automático que pode esquecer e lembrar por si próprio funciona como um megacérebro. Sua constituição tecnológica se aproxima de maneira espantosa à estrutura neuronal do cérebro humano. Com isso, a memória cultural não vai se afastar somente das cabeças e corpos humanos, mas também da manutenção e supervisão humanas e vai se reposicionar totalmente na tecnologia. Essa tecnologia vai se modificar sempre sob o signo do desenvolvimento comercial, seja pela obsolescência do *hardware*, seja pela mudança dos formatos de armazenamento. Isso vai tornar o arquivo uma memória autorregulada, ou seja, que vai poder ler-se e escrever-se por si só. Quanto mais essa memória se afastar da organização humana, tanto

13 Idem, “Von der Bewahrung des Trägers zur Bewahrung des Inhalts. Paradigmenwechsel bei der Archivierung von Ton- und Videoträgern” [Da conservação do suporte à conservação do conteúdo. Mudança de paradigma no arquivamento de suportes de áudio e vídeo], *Medium*, nº 3, 1994, ano XXIV, pp. 28-32; o trecho citado está na p. 31.

maior será sua disponibilidade. O acesso totalmente automático a todas as informações permite que a massa de dados, que adentrou o domínio digital como texto, imagem ou som, seja organizada e interligada de maneiras completamente novas. As formas de multimídia, interligando informações com informações por meio de redes de banda larga e autoestradas de informação, eliminam as fronteiras dos arquivos e convidam para possibilidades de navegação livres. Os armazenadores digitais em massa prometem livrar o conhecimento das suas amarras de espaço e matéria, e torná-lo acessível em qualquer lugar. Nesse cenário, tido como uma perspectiva previsível do futuro, desvanece-se a imagem do arquivo como um local de memória cultural, fechado espacialmente, destinado à conservação.

Além do problema da conservação, os arquivistas têm que lidar também com o problema da seleção, pois foram imbuídos oficialmente da tarefa do cuidado com a memória cultural. Atualmente eles estão preocupados com o tamanho da real demanda de armazenamento mundial “que venha a ser indispensável para a conservação do inventário atual, bem como para o bom funcionamento da era da informação que está por vir”¹⁴. Enquanto alguns se preocupam com o lado técnico relativo ao cálculo da capacidade de armazenamento mundial, outros se ocupam com a classificação e salvaguarda da herança da cultura nacional, sob as limitações da diversificação comercial e da permanente diminuição de artefatos culturais de mídia. Nesse contexto devemos mencionar o projeto da Unesco “Memory of the World”, que se ocupa de documentos e evidências culturais de todo tipo e que tem como objetivo o arquivamento e a interligação internacional de dados armazenados digitalmente¹⁵. Um exemplo de projeto de arquivamento nacional desse tipo é a iniciativa da Biblioteca Nacional da Austrália, ligada com o arquivo de filmes e de áudio. Ela recomendou a introdução de depósito legal de exemplares para fins de arquivamento central: “[A exigência] de depósito legal de exemplares é fundamental se a Austrália quiser salvaguardar o material relativo à sua herança cultural por meio das instituições que o coletam”¹⁶. Essa iniciativa para preservação do *status quo* de materiais culturais tem como pano de fundo uma experiência de perda iminente, com a qual se estabelece um compromisso declarado na recomendação:

14 Idem, “Jenseits von Petabyte – zum weltweiten Speicherbedarf für Audio- und Videoträger” [Além do petabyte. Sobre a demanda internacional por armazenamento para suportes de áudio e vídeo], 18. *Tonleistertagung Karlsruhe*, 1994; Munique, 1995, p. 859.

15 Idem, *Das Audiovisuelle Archiv*, nº 33/34, 1993/1994, pp. 4-5.

16 Arquivo Nacional de Filme e Som, Biblioteca Nacional da Austrália. *Submission to the Copyright Law Review Committee on Legal Deposit*, ago., 1995, p. 2.

A perda irreparável de uma grande parte da herança audiovisual australiana comprova a vulnerabilidade dos bens culturais para os quais não foram tomadas providências legais na forma de cópias obrigatórias dos originais. Hoje em dia mantemos somente 5% da cultura de filmes mudos australianos. Muitas séries de televisão e programas de rádio antigos foram perdidos para sempre, inclusive todas as sequências da famosa série *As montanhas azuis*¹⁷.

Aqui se apresentam à memória cultural problemas completamente novos: O que pode ou deve ser armazenado da cultura do rádio, da televisão e da Internet? Uma política conservadora de arquivamento ainda é apropriada à era da eletrônica, que louva o princípio do permanente morrer e vir a ser? Onde acaba a coleta necessária e onde começa o esquecimento legítimo? Estas não são perguntas para serem respondidas à queima-roupa; elas estão atualmente sujeitas a discussão. A questão da escolha dos itens a serem arquivados levanta problemas importantes. Os estados democráticos seculares, que combateram as instâncias centralizadoras de censura e que submeteram extensivamente às leis do mercado o controle sobre os bens culturais, veem-se diante de uma nova tarefa e uma nova responsabilidade. A eles é atribuída a obrigação da conservação, mas não necessariamente a da seleção. Por isso esse processo deve ser acompanhado de discussões públicas e, com isso, não se devem perder de vista as necessidades de uma sociedade cada vez mais multicultural.

Nessa situação a fórmula conservadora "herança cultural" se enche com uma nova e pragmática atualidade. A Unesco promove anualmente um colóquio no qual se debate sobre os novos candidatos a assumir a lista do Patrimônio Mundial Cultural. Na edição de 1997 do simpósio, em Nápoles, foram adicionados à lista 38 sítios culturais e oito maravilhas da natureza em cinco continentes que foram colocados pela Unesco sob proteção especial. Entre as novas inclusões estão o distrito lacustre austríaco de Salzkammergut, Lumbini — a cidade natal de Buda —, e a selva de Sundarbans em Bangladesh. A Unesco também mantém uma "lista vermelha" com os sítios do patrimônio mundial que estejam ameaçados, de maneira a proteger centros históricos antigos e monumentos — como os palácios e jardins de Potsdam — contra a apropriação no processo moderno de urbanização.

Em retrospectiva, podem-se detectar a partir daqui algumas transformações que marcam época na relação entre tecnologia de mídias e memória cultural. O arquivo surgiu com a escrita. Sociedades ágrafas não têm vestígios e, portanto, nenhum arquivo. Somente onde há escrita é que a memória cultural se diferencia

17 Op. cit., p. 7.

entre o velho e o novo, o atual e o passado, tendo como primeiro plano uma memória funcional e como pano de fundo uma memória de armazenamento. Com o meio de registro da escrita não se amplia somente o escopo de cobertura da autoridade política, da organização comercial e da comunicação social; também se sedimentam resíduos de marcas linguísticas que podem ser descartados ou conservados e que podem ser preservados e administrados para diversos fins pelas gerações vindouras. Com a invenção da escrita surgiu a aspiração humana por uma eternidade secular, uma segunda vida na memória da posteridade. Para essa memória da posteridade o arquivo oferece um armazenador temporário a partir do qual símbolos registrados podem ser recuperados novamente como mensagens. Esse armazenador temporário aumentou drasticamente em cada etapa do desenvolvimento de tecnologias para mídias de registro. Isso vale tanto para os livros impressos, que incham as bibliotecas, quanto para o papel vegetal e para a fotografia, que incham os arquivos, pois, com as novas tecnologias de registro, não somente os inventários cresceram, mas também os tipos de arquivo começaram a se diferenciar entre si. Além dos arquivos de textos escritos há os arquivos de imagens, que devem proteger a "capacidade de lembrança visual" humana (André Malraux) e que incluem, desde a invenção da fotografia, também arquivos de memoriais e bancos de dados com fotos de pessoas, utilizados na medicina e criminalística¹⁸.

No curso desse desenvolvimento, a gravação de filmes e fitas de áudio significa mais uma expansão do armazenador temporário em arquivo. Mais decisiva que a expansão material do arquivo cultural através de novas mídias é a reorganização do arquivo proporcionada pela nova mídia dos sistemas de armazenamento digital. Com a reescrita dos documentos materiais na escrita dos impulsos eletrônicos, a escrita e o arquivo ganham uma nova qualidade: eles não são mais compreensíveis como armazenadores de dados estáveis, mas se tornaram um sistema fluido da auto-organização dos dados. Com isso o sonho da escrita como transcendência imanente, como um espaço para a imortalidade do indivíduo, sonho esse já sonhado nas altas culturas antigas, foi levado aos seus limites.

18 Ver sobre isso Herta Wolf, "Das Denkmälerarchiv Photographie" [A fotografia como arquivo de monumentos], *Camera Austria International*, n.º 51/52, 1995, pp. 133-45.

III

Simulações de memória na terra perdida do esquecimento — Instalações de artistas contemporâneos

Os artistas de que falaremos a seguir pertencem à geração daqueles que nasceram ou durante ou logo após a Segunda Guerra Mundial, e que cresceram em um ambiente impregnado de ruínas e reconstrução: Anselm Kiefer (1945), Sigrid Sigurdsson (1943) e Anne e Patrick Poirier (ambos de 1943). Todos eles tomam o tema da memória como ponto central de seu trabalho artístico ou, dizendo de outra maneira, com eles a arte se torna a mídia última e singular da memória dentro de um mundo que se livrou dessa memória. Naturalmente não foram só eles que fizeram isso: esses artistas são citados aqui como exemplos de como a arte em geral se direcionou para o tema da memória, começando nos anos 1970 e se tornando dominante nos anos 1980. Notamos aqui que ainda não ultrapassamos o ponto máximo dessa “onda da memória” nas artes e observaremos como essa fascinação pela memória continua a se desenvolver. Esses artistas têm motivações muito diferentes para desenvolver seu trabalho artístico. Na Alemanha, a ocupação com a memória tem a ver com a passagem traumática de um passado que não quer nem pode passar, e que não pode ser eliminado de nenhuma prática social de recordação. Tem a ver, ainda — como é exemplar em Heiner Müller —, com um interesse político no poder subversivo da lembrança, que pretende soçobrar o enrijecimento totalitário e restaurativo do esquecimento e da supressão. Mais ainda, depois da devastação da Segunda Guerra e do temor da guerra atômica, essa ocupação com a memória tem a ver com uma consciência entusiasta de tudo que foi perdido, bem como do potencial autodestrutivo das sociedades modernas. Por fim, ela reflete a situação fundamentalmente precária da memória na era da cultura de massas, com suas técnicas eletrônicas de armazenamento e circulação. É como se a memória, sem ter mais forma cultural nem função social, tivesse se refugiado na arte.

Os artistas que se ocuparam da memória desenvolveram formas novas e notáveis de uma *arte sobre a memória*. Na tradição antiga da *arte da memória*, da mnemotécnica, a arte servia para dar agilidade à memória. Ela se oferecia como uma técnica de suporte à memória enquanto otimizava sua indexação e garantia disponibilidade confiável. A nova arte sobre a memória age em outra área. Ela não *precede*, mas sim *sucede* o esquecimento, pois não é uma técnica ou medida preventiva. Ela é, no melhor caso, uma terapia para traumas, uma coleção cuidadosa de restos espalhados, um balanço das perdas. Se formos concordar com Nietzsche, que diz que o homem é um animal que se lembra, então a arte da memória vai ajudar a ampliar essa sua capacidade, enquanto a arte *sobre a memória*, por outro lado, vai lembrá-lo de uma habilidade cultural que ele está prestes a perder. Simônides, o lendário patrono da arte da memória, pôde identificar os corpos dos convidados da festa soterrados após o desabamento do telhado porque estivera no local pouco antes do desastre e armazenara na sua memória uma imagem das pessoas ainda vivas. Os artistas que trabalham sobre a memória, no começo deste novo milênio, encontram-se em uma situação diferente. Eles chegaram à cena da catástrofe depois que ela aconteceu, e não se pode mais pensar numa arte que pudesse estabelecer uma ponte de memória entre o agora e o então. Para eles não há mais nada a reconstruir ou mesmo reconstituir: deve-se tão somente recolher os restos, salvaguardar, ordenar e conservar os vestígios do que ainda sobrou de relíquias espalhadas. Esses artistas que trabalham com a memória não documentam, com seu trabalho, os grandes feitos da lembrança que tratam da morte, mas fazem o balanço da perda.

1. Anselm Kiefer

O livro e a biblioteca foram, desde as antigas culturas escritas da Ásia Menor e da região do Mediterrâneo, as principais mídias da memória. Isso vale indiscutivelmente para a fase gutenberguiana da cultura do livro¹. O que o livro e a biblioteca perderam, por um lado, em importância social, com a revolução eletrônica da cultura no final dessa fase, ganharam, por outro, em importância artística. A perda dramática da sua importância instrumental é acompanhada de

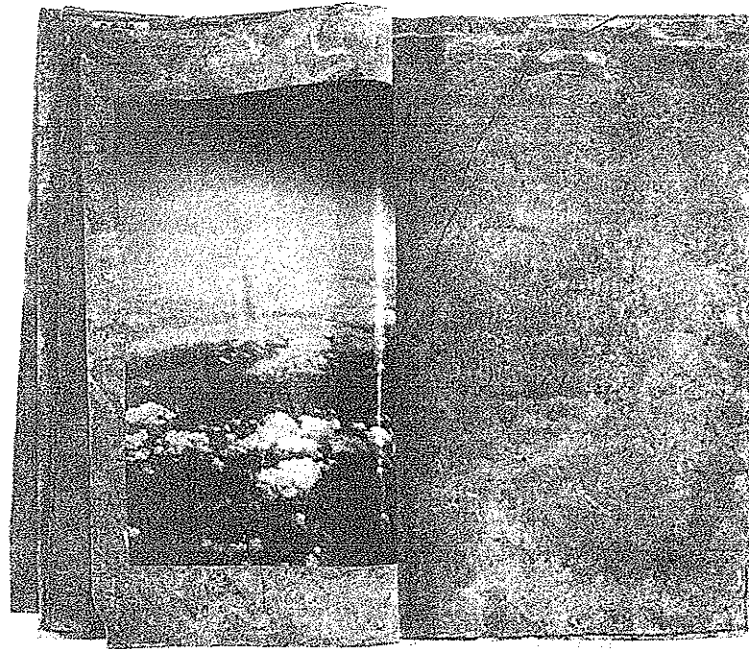
¹ Cf. Uwe Jochum, *Kleine Bibliotheksgeschichte* [Pequena história da biblioteca]. Stuttgart, 1993; Günther Stocker, *Schrift, Wissen und Gedächtnis. Das Motiv der Bibliothek als Spiegel des Medienwandels im 20. Jahrhundert* [Escrita, saber e memória. O motivo da biblioteca como espelho das mudanças midiáticas no século XX]. Würzburg, 1997.

um novo fascínio pela sua materialidade. Enquanto o livro e a biblioteca estão a ponto de ceder seu *status de mídias* da memória cultural a outros armazenadores e bancos de dados, ao mesmo tempo eles têm carreira promissora como *metáfora* central da memória cultural dentro da arte. Gostaria de identificar essa passagem da desfuncionalização técnica e da atribuição de aura artística do livro em dois artistas contemporâneos: Anselm Kiefer e Sigrid Sigurdsson. Ambos descobrem a materialidade do livro na era da virtualização crescente das imagens e da escrita².



Anselm Kiefer, *Zweistromland*. [Mesopotâmia, "Terra entre duas correntes"]. *Estante dupla com livros de chumbo*.

² Nesse contexto, devemos citar um belo artigo de Monika Wagner: "Bild-Schrift-Material. Konzepte der Erinnerung bei Boltanski, Sigurdsson und Kiefer" [Material imagético-gráfico. Concepções em Boltanski, Sigurdsson e Kiefer], in Birgit Erdle e Sigrid Weigel (orgs.), *Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste* [Mimesis, imagem e escrita. Similitude e desfiguração na relação das artes]. Viena, 1996, pp. 23-39.



Anselm Kiefer, *Livro de chumbo aberto*.

Anselm Kiefer sempre enfatizou seu interesse obsessivo pela memória e suas mídias. Segundo ele, o artista trabalha “com uma enorme bagagem cultural nas costas”. O que essa mochila contém já foi totalmente retirado da consciência e só vai se tornar levemente visível com o desvio que a arte proporciona na materialização de obras de arte.

O que diferencia Kiefer, o artista que produz sobre memória, dos portavoices científicos da recordação, é a sensibilidade anamnésica dele, que se presta a conectar o que está mais distante no tempo com o que está mais próximo no espaço. Quando ele agrupa coisas que estão distantes historicamente, ele se apresenta, como Warburg o faz, como um sismógrafo de ondas mnêmicas da memória cultural, a qual, por sua vez, tornou-se um inconsciente cultural por meio de perdas, do rompimento forçado das lembranças e de supressões. Assim, Kiefer conectou os restos de uma colaria abandonada em Buchen, perto de Odenwald — onde instalou seu atelier —, com a biblioteca real de Assurbanipal, localizada em Nínive, no século VII a.C., por meio da sensibilidade anamnésica. O artista vê o distante próximo e o próximo na distância: nas prateleiras abandonadas e desleixadas do depósito ele descobriu a função cultural principal do arquivamento e do armazenamento; nos adobes, as placas de argila da antiga

biblioteca; e na lama que formava as placas, da mesma forma que na água e no fogo, descobriu o substrato material da cultura por excelência, sua construção e sua fragilidade, feita de terra e sobre a terra que sobrevive a ela.

Após ter sido iniciado em 1985 e se desenvolvido como um *work in progress*, o trabalho *Zweistromland*³ cresceu a partir dessas associações. Consiste em duas estantes colossais de livros, com dimensões 4m x 8m x 1m, dispostas lado a lado de modo a formar entre si o ângulo obtuso de um livro aberto. Fazem parte da instalação dois tubos de ensaio com água, chamados de “Eufrates” e “Tigre”, e que se propõem a tornar mais clara a estrutura diptérica da obra. A estante dupla abriga cerca de 200 livros de chumbo. Esse chumbo não é puro, mas sim um produto cultural em si que é reciclado por Kiefer: suas reservas de chumbo são originárias das telhas descartadas da catedral de Colônia. O chumbo denota a criação dos tipos móveis em chumbo que são a marca inovadora de Gutenberg na tecnologia de impressão. Depois da revolução eletrônica, esse é o material obsoleto por excelência nas tecnologias de escrita. Nas folhas da exposição de Kiefer, o chumbo dos tipos de impressão ficou marcado nas folhas dos livros⁴. Por causa do seu tamanho e do seu peso, esses livros só podem ser manejados por vários homens, o que, na verdade, bloqueia a sua visibilidade e sua utilidade. A “intransparência” dos livros de chumbo é compensada por um grande livro artístico impresso, que disponibiliza uma pequena seleção do esquecido por meio de fotografias envolvidas em linho cor de chumbo. Cerca de 9 páginas duplas de cada um dos 28 livros são disponibilizadas nesse livro. A presença empática do material suprime a função do livro como mídia. Ao mesmo tempo, o olhar para os livros de chumbo é mediado com uma outra mídia, ou seja, textos e fotografias. Os objetos compactos chamados livros são disponibilizados e tornados acessíveis por meio de sua publicação em um metalivro, do qual tiro minhas informações e ao qual dirijo minha opinião.

Ao falar de livros de chumbo, deve-se falar também de antilivros: estes tornam unilaterais os componentes substanciais do objeto livro e eliminam a dimensão da informação codificada. No lugar de símbolos de escrita, aparecem, além de materiais orgânicos como ervilhas, lama, água, cabelos ou lã, fotografias que mostram formações de nuvens, paisagens, horizonte da cidade grande, campos de ruínas ou linhas de trem, a maioria delas em tomadas aéreas. Às imagens de civilizações em diferentes estágios de construção ou destruição cor-

3 Palavra alemã para *Mesopotâmia*, que remete ao sentido literal do termo: terra entre dois rios, duas correntezas.

4 Essa observação tomei de Reinhold Grether, a quem agradeço por várias indicações importantes.

respondem as efêmeras e também eternas formações de nuvens, como sua contraparte natural. Os livros de Kiefer não contam nenhuma história humana, mas sim a história da Terra a partir de uma perspectiva extra-humana, fora do humano, que mostra como ela foi tomada de passagem das mãos da humanidade. O que eles contam permanece eminentemente vago e indizivelmente significativo. O significado desses antitextos não codificados em símbolos está incrustado nos materiais e encerrado nas pesadas folhas como em caixões de chumbo, nos quais permanecerá guardado e conservado. Graças à extraordinária capacidade de conservação do chumbo, esses livros podem sobreviver a uma catástrofe nuclear tão bem quanto as tábuas de argila de Assurbanipal poderiam sobreviver a um incêndio. Os antilivros de Kiefer — ou caixões de chumbo — absolutizam de maneira significativa a função de eternalização ou de memória do livro às custas das suas funções de informação, reprodução e publicação. Não são somente um monumento ao esquecimento e à lembrança, a que o título “Zweistromland” remete; eles são também um refúgio para o conhecimento maduro e oculto, e a isso remete o outro título do trabalho, “A Sacerdotisa”, que alude, por sua vez, à segunda carta do baralho de tarô⁵.

Cees Nooteboom, que visitou as instalações de Kiefer na estação de trem de Hamburgo convertida em museu, associou os livros de chumbo menos a uma biblioteca do que a um arquivo: “Os livros que aqui estão me aparecem mais como os livros do cartório de demarcação de terras, livros de registro de nascimento e óbito, mais ou menos isso”⁶. Com esse “mais ou menos isso”, ele aponta para o caráter aparente da encenação, ou seja, a simulação do arquivo:

Nesses livros devem estar nomes gravados em chumbo, mas nomes tomados ao acaso, da mesma forma que as longas cadeias de fotos — penduradas nas câmeras de vídeo, estas meio decompostas e cobertas de chumbo nas prateleiras mais altas das estantes — mostram pessoas só por acaso; anônimos, contemporâneos, seres humanos que existiram ou existem e cujos nomes vão continuar dormitando dentro desses colossos de chumbo, invisíveis, pois ninguém pode lê-los⁷.

5 Anselm Kiefer, *Zweistromland. Späte Plastik im Zweistromland* [Terra das duas correntezas. Obras plásticas tardias na Mesopotâmia]. Colônia, 1989. Kiefer também é o redescobridor da pintura histórica, ao mostrar, em obras como “A batalha de Herrmann” ou “Nürnberg”, as rachaduras e rupturas de uma memória nacional minada.

6 Cees Nooteboom, *Die Dame mit dem Einhorn. Europäische Reisen* [A dama com o unicórnio. Viagens europeias]. Frankfurt, 1997, p. 250. Agradeço a Max Brocker pela indicação.

7 Idem, op. cit., p. 251.

Para Nooteboom, a instalação de Kiefer não apenas simula um arquivo, mas também o repudia. É disso que surge a construção paradoxal de um arquivo como repositório de um conhecimento ilegível e inacessível.

2. Sigrid Sigurdsson

Vor der Stille [Antes do silêncio] é o nome de uma instalação que Sigrid Sigurdsson iniciou no fim dos anos 1980 no museu Ernst Osthaus em Hagen. Aqui também a estante de biblioteca está no centro, acumulando uma crescente quantidade de livros que foram criados pela artista⁸. Na primeira fase a obra compreendia uma estante com 72 prateleiras nas quais estavam dispostos objetos-livros e vitrines. À frente ficava uma mesa de trabalho quadrada, sobre a qual os visitantes podiam abrir e folhear alguns volumes. Em 1993, quatro anos depois disso, a instalação havia crescido para 12 estantes com 380 prateleiras e 730 livros contendo aproximadamente 30 mil documentos de vários tipos. A abrangência e o horizonte espacial da obra foram significativamente aumentados com os chamados “livros de visitantes”, compostos em conjunto com os visitantes da instalação, e “livros de viagem”, que foram enviados a 500 destinatários e retornaram oportunamente ao museu. As folhas dos livros, cobertas com urtiga e lambuzadas de terra, tinham uma aparência arcaizante. Abaixo delas estão livros fechados cujo conteúdo permanece inacessível, enquanto outros podem ser abertos e lidos. Os livros que vêm dessas estantes não são fontes de informação, como na instalação de Kiefer, mas portadores de lembranças. Seu conteúdo não pode ser lido e utilizado; no máximo pode-se meditar sobre ele. Esse conteúdo é composto de vários materiais, como fotos, cartas, cartões postais, recortes de jornal, formulários, documentos oficiais, planos, mapas, desenhos — em uma palavra: um caleidoscópio de relíquias e fragmentos que uma pessoa acumula ao longo de sua vida. Esses resquícios são dispostos nos livros um ao lado do outro de maneira desordenada, muitos são cobertos com desenhos delicados. Não há um texto informativo ou palavras-chave que pudessem servir como orientação no labirinto de lembranças. Esse arranjo em forma de colagem funciona exclusivamente a partir da contiguidade e da contingência desses artefatos.

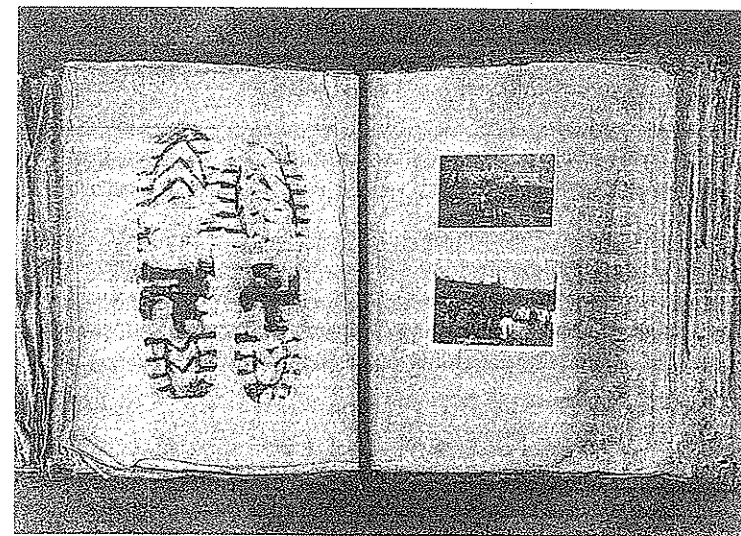
Os livros de Sigurdsson não transmitem nenhum conhecimento; guardam, sim, lembranças pessoais e biográficas. As relíquias armazenadas nos objetos-

8 Michael Fehr e Barbara Schellewald (orgs.), *Sigrid Sigurdsson: Vor der Stille. Ein kollektives Gedächtnis* [Sigrid Sigurdsson: Antes do silêncio. Uma memória coletiva]. Colônia, 1995.

livros estão permeadas de histórias pessoais, armazenadas somente, sem serem narradas. Quando aqui as coisas são retiradas de seus contextos e o significado permanece não claro, isso não tem nada de esotérico, como na instalação de Kiefer, mas tem a ver com a fragmentação da documentação e da estranheza das pessoas. Por meio do tipo dos documentos, o observador obtém também *insights* sobre a forma com que a dimensão abstrata e coletiva que chamamos de “história” se quebra no prisma das lembranças individuais e das histórias de vida. Uma grande parte dos documentos data da época nazista e traz à luz a perspectiva tanto das vítimas quanto dos assassinos. Por exemplo, fotos triviais de idílios familiares estereotipados vêm de Bergen-Belsen e são postas ao lado de envelopes endereçados a um médico de campanha ativo nesse local. Ou então a foto de uma menina sem nome, que se encontra, sem comentário algum sobre ela, colada no documento de uma nota fiscal de frete. O que é cotidiano e normal liga-se, então, de maneira direta, ao crime singular do assassinato em massa. Nas colagens dos livros a história é apresentada como lembrança pessoal na estrutura esparsa e granular das histórias individuais de vida e morte, permanecendo errática e fragmentada. Os volumes guardam os detritos do esquecimento. São uma prorrogação “antes do silêncio”, uma parada final antes da perda definitiva. Por isso os livros são menos armazenadores do que cemitérios de documentos. Não é o *medium*, mas o material marcado que constitui a mensagem. Numa materialidade enfática os livros de Sigurdsson são tão pouco reprodutíveis quanto os de Kiefer. Assim, no lugar da reprodutibilidade, entra em cena uma outra qualidade, a da unicidade, da autenticidade e do poder de prova de uma relíquia. Apesar disso, a artista não se entende somente como testamenteira de rastros biográficos. O seu próprio trabalho de memória deve cristalizar-se, fixando-se, e deve passar para todos aqueles que admiram o impulso da lembrança. A sua montagem e preparação de documentos e fragmentos quer disparar associações nos visitantes e iniciar neles processos de lembrança próprios. Atualmente, nos trabalhos de Sigurdsson a tônica se desloca da simulação de memória para a estimulação de lembranças. Várias ações falam em favor disso, como em um pequeno vilarejo próximo a Danzig ou em Braunschweig, onde Sigurdsson criou, por meio da arte, espaços sociais para lidar com lembranças carregadas.



Sigrid Sigurdsson, *Vor der Stille* [Antes do silêncio]. Instalação no museu Ernst Osthaus, em Hagen.



Sigrid Sigurdsson, *Livro aberto da instalação Vor der Stille*.

3. Anne e Patrick Poirier

O casal de artistas viveu uma experiência crucial quando, em 1970, visitou no Camboja a antiga cidade real de Angkor, sede do templo, e viu diante de si uma arquitetura meditativa imponente que estava se decompondo com a umidade tropical, coberta de vegetação, e na qual se emaranhavam raízes. O problema da memória cultural postou-se de maneira igualmente emblemática diante dos dois. A partir daí a questão de “como as culturas lidam com o seu passado” tornou-se a paixão do casal. Juntos, eles empreenderam uma busca pelo passado perdido da própria cultura. Encontraram seu modelo na arqueologia, que se ocupa com a exumação de um presente morto. A partir da arqueologia os artistas extraíram o seu padrão perceptual, seu estilo e seus gestos. Sua arte se tornou uma pseudoarqueologia. Esse casal de artistas brinca com arqueologia tão apaixonadamente quanto as crianças no filme francês *Brinquedo proibido* brincam com a morte e o enterro logo depois do final da guerra.

De maneira lúdica, o casal de artistas borrou as fronteiras entre arte e ciência quando lidou com a afirmação e a exploração da memória. No seu projeto *Ostia Antica*, de 1971 a 1972, eles criaram um modelo arqueológico no qual construção e reconstrução se sobrepujam. O esqueleto arqueológico da antes vivamente agitada região portuária tornou-se objeto de trabalho na memória cultural. No projeto *Mnemosyne* os dois artistas se fazem passar por testamentários que romanticamente editam os papéis de um amigo morto. Esse amigo é alguém que cruza a fronteira entre arqueologia e arquitetura. Um deles constrói para o futuro e se inscreve no espaço, o outro expõe os rastros do passado e dá voz à Terra. Para o casal Poirier as duas coisas estão juntas: uma é a sombra da outra. O projeto fictício que empreenderam para o seu amigo é a escavação da cidade de memória Mnemosyne. Ao contrário da Atlântida — a utopia da cidade afundada no mar —, Mnemosyne pode ser desenterrada e salva em todos os lugares, sempre devido, por certo, a seu duplo aspecto de passado e presente, função viva e ruína solidificada, lembrar e esquecer.

A expressão “arte sobre a memória” está especialmente bem representada na obra do casal Poirier. Nela não há nenhum traço de lembranças no sentido de reminiscências biográficas, que eram o ponto central da obra de Sigurdsson. Para eles, trata-se dos segredos da memória cultural, sua qualidade como recurso artístico e *terra incognita*. A cidade de Mnemosyne é um espaço psíquico: cada escavação que obriga a perscrutar sob a superfície da Terra é, para os Poiriers, um

avanço para dentro das regiões obscuras de nossa alma. A arqueologia — que normalmente só consegue iluminar parcialmente a escuridão do esquecimento — contribui para essas regiões com imagens mais claras do que os cérebros iluminados, plásticos e coloridos nas imagens de ressonância magnética que carecem de qualquer sugestividade. No seu diário de escavação fictício encontra-se o seguinte texto:

LE PAYSAGE
S'OUVRAIT DEVANT LUI
COMME UN CERVEAU
MIS À NU DONT
ON POUVAIT VOIR
LES FONCTIONS
MULTIPLES.

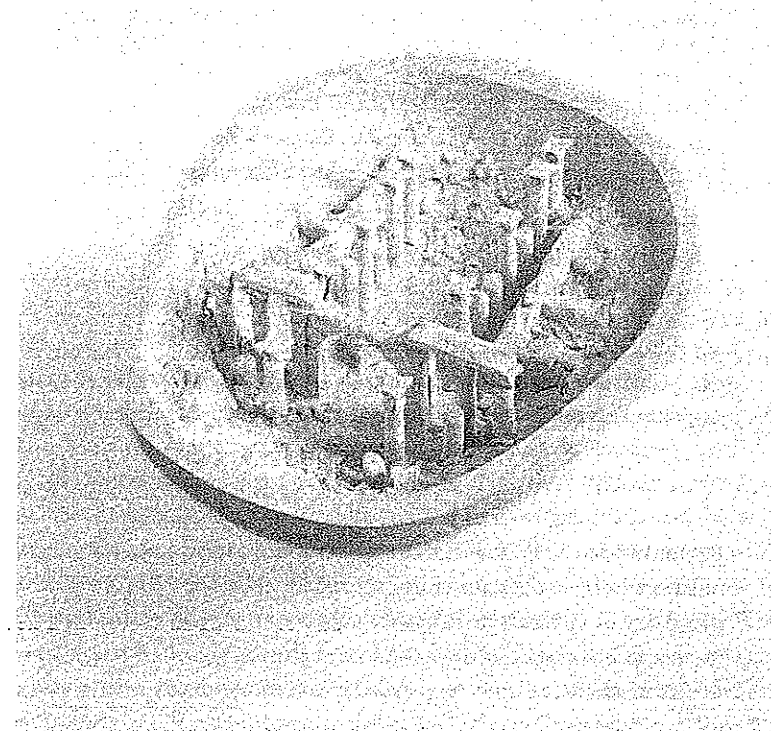
[A paisagem / abriu-se ante ele / como um cérebro / exposto no qual / se puderam ver / as funções / múltiplas.]

A arte do casal Poirier rivaliza com o chamado *imaging* da neurologia, que hoje em dia traz para fora o interior da cabeça das pessoas e, com novas tecnologias de informática, ilumina e mede até suas minúsculas dobras. Aqui tem lugar mais um olhar retrospectivo para a arte da memória, pois, mesmo no Renascimento, desenvolveram-se modelos para fazer o rascunho do mapa da memória e, com isso, medir e colonizar sua capacidade até os últimos cantos. Os Poiriers, à moda dos artistas renascentistas, constroem espaços de memória. De maneira análoga ao teatro da memória de Camillo ou aos espaços de memória projetados em palácios, praças e catedrais, eles operam sempre sobre novas variantes de uma memória mitologicamente cosmológica, seja em pequena escala ou em forma de construções espaçosas. Hoje em dia a fisiologia do cérebro prepara o campo de trabalho para a tecnologia da informática. Isso significa que a parte orgânica não está mais definitivamente dentro, enclausurada, e que a parte tecnológica não está mais definitivamente fora. A interface paradigmática entre “tecnosfera” e biosfera é o cérebro humano, que está prestes a ser implementado tecnicamente, da mesma forma que a técnica está a ponto de se otimizar, baseada no modelo fisiológico. À medida que a arte sobre a memória realizada pelos Poiriers implanta ruínas no cérebro humano, afirma-se justamente essa interferência entre “dentro” e “fora”, que se tornou irreversível, e desmente-se a possibilidade de uma analogia clara, com o papel estruturador que teve na constituição da arte da memória na Antiguidade. Tocos de colunas e fragmentos não só misturam, esmaecendo, as estruturas psíquicas com as da memória cultural, mas também desintegram as fronteiras entre recordar e esquecer.

9 Anne e Patrick Poirier, Textos de Jean-Michel Foray, Lóránd Hegyi, Günter Mertken, Jérôme Sans. Milão, 1994.

É sobre esse pano de fundo que, na minha opinião, desenvolve-se a dimensão estilística da obra dos Poiriers. Os trabalhos são caracterizados com precisão metódica, limpeza asséptica e perfeição classicista. Aqui não há uma retórica sensual dos materiais como na obra de Kiefer; tampouco há autenticidade ostentadora como na obra de Sigurdsson. No centro da obra dos Poiriers está, na verdade, o cuidadoso trabalho e a organização metódica das relíquias muito, muito tempo depois da catástrofe do esquecimento. A perfeição estética toma o lugar da autenticidade: a perfeição deve ser vista tanto como uma técnica de conservação quanto como uma mnemotécnica do belo. A paciência e a meticulosidade amáveis presentes nas atividades de organização e de registro destacam um traço afetivo desse trabalho de recordação, marcado não tanto por agitações e ondas de choque internas quanto pelo caráter exigente em face dos ofícios manuais. Essa ausência de *páthos* pessoal tão marcante em comparação com a obra dos demais artistas da memória envolve os trabalhos do casal Poirier de maneira sutil e fria. São construções fantásticas, (pseudo)cientificamente refinadas e, mesmo assim, totalmente permeadas pelos segredos da memória. Esses segredos não podem ser aventados, mas somente firmados em juramento na perfeição especular do trabalho artístico.

Contrariando completamente os trabalhos de Sigurdsson, as obras dos Poiriers evitam o expressivo e procuram o alegórico. Em uma instalação com o título barroco *De la fragilité du pouvoir*, os Poiriers fazem cair enormes raios metálicos sobre uma pilha de fragmentos e tocos de colunas arranjados decorativamente. A flecha da destruição — o raio mandado por Zeus — é então transformada em uma abreviação alegórica de um ataque catastrófico. Como única prova de tais ataques repentinos de violência restam as ruínas e o olho isolado, superdimensionado, no qual ainda se vê espelhado o horror. “*La peur dans les yeux*” também está sobrescrito em uma folha que mostra o rosto de uma estátua. Nos olhos esbugalhados de espanto, o choque se concentra: choque que iniciou esse trabalho de recordação artístico e que os objetos mantêm como um “conservador de energia”. Contudo os artistas não mantêm esse choque por meio da autenticidade do material e pelos objetos colecionados, como o fazem, respectivamente, Kiefer e Sigurdsson. A criação a partir do zero é completa e intencional: a atuação da ficção estética toma o lugar do *páthos* da autenticidade. Com isso, o papel da imaginação no ato de criação artística original é marcado pelo passado. É quase como se lembrasse a *Recollection* de Wordsworth e sua supracitada forma de reconstrução do passado fundamentada na posteridade. Na obra de Wordsworth a emoção original também é substituída por uma simulada artificialmente que, criada a partir de contemplação e imaginação, vem a ser a peça substitutiva de um passado perdido.



Anne e Patrick Poirier: *Tampo de crânio com ruína, da instalação “Mnemosine”*



Anne e Patrick Poirier, *De la Fragilité du Pouvoir*

Nos casos aqui apresentados, pretendi falar das simulações da memória. As várias instalações expõem mídias paradigmáticas da memória cultural: livro e biblioteca, mas também mapas de cidades, plantas baixas e relíquias. Elas não armazenam nada por si próprias, porém expõem o significado de armazenamento e arquivamento individuais e culturais. A nova *arte sobre a memória*, que desenvolve o trabalho de recordação no modo do “como se”, coloca um espelho diante da memória cultural. Essa memória cultural se torna reflexiva por meio da arte. A arte sublinha principalmente a materialidade, a “coisidade” à qual a memória se prende sob o signo de uma desmaterialização ubíqua de todos os dados. Em uma cultura que não se lembra mais do seu passado e que também já esqueceu a sua falta de lembrança, os artistas põem atenção reforçada sobre a memória, à medida que tornam visíveis as funções perdidas, por meio de simulações estéticas. A arte, pode-se dizer, lembra à cultura o fato de que ela não se lembra mais de coisa alguma.

IV

Memória como um tesouro de sofrimentos

A fórmula “memória como tesouro de sofrimentos” [Leidschätz] tornou-se importante para os artistas das últimas décadas. Ela vem de Aby Warburg, historiador de arte e fundador da Biblioteca Warburg da Ciência da Cultura. Com essa biblioteca e com um círculo de amigos, Warburg inaugurou, na primeira década do século XX, uma linha de pesquisa que se contrapunha a limitações das disciplinas estanques e colocava no centro da discussão questões básicas da cultura e de sua transmissão. O próprio Warburg tomava como ponto de partida a existência de um fundo de experiências primordiais e intensas, comuns a toda a humanidade. Nessa camada arcaica da alma, ele especula sobre a perpétua energia de operação da cultura humana. Esse “capital inicial” psíquico era, para ele, perigosamente ambivalente, pois poderia tanto se descarregar na forma de afeições destrutivas quanto ser sublimado em realizações artísticas ou científicas de ponta. Warburg examinou obras de arte individuais sob a luz dessa “doutrina energética” e localizou suas ligações com os “entalhes” em “regiões meio subterrâneas” da alma. Warburg tomou de Richard Semon a terminologia para esse projeto de uma ciência cultural fundada psicologicamente. Richard Semon emprestou dignidade científica ao conceito de “vestígio”. Agitações fortes — Warburg aprendeu de Semon — depositam-se na “substância excitável do organismo” como um vestígio, um engrama. Segundo Semon, tais traços são armazenados por longo tempo sob a consciência e podem ser reativados e descarregados em alguma oportunidade posterior. Warburg transpôs esse modelo para a história da cultura, na qual, em sua opinião, as agitações são armazenadas em forma de “energia mnêmica”. Para ele a epítome dessas agitações foram os estados de excitação coletiva propagados tanto em cultos arcaicos quanto em cenas de multidão das festividades renascentistas. Contudo tanto experiências orgiásticas quanto traumáticas — uma opinião que Warburg com-

partilhava com Freud e que transpôs para a cultura — não podem ser nem lembradas nem esquecidas pela coletividade afetada por elas. Elas se inserem no inconsciente coletivo ou, mais precisamente, elas constroem o substrato ou o traço duradouro de uma *mneme* social que pode ser reativada em constelações históricas modificadas. A essa memória da humanidade que registra as agitações mágico-fóbicas e as paixões cúltico-orgiásticas Warburg deu o nome de “tesouro de sofrimentos da humanidade”¹. Fica evidente que Warburg, para afirmar tal coisa, inspirou-se novas pesquisas etnológicas ou nos históricos da arte que desenterravam o lado sombrio da cultura antiga no decorrer do século XIX (desde Creuzer, Bachofen e Nietzsche até Usener e Rohde).

A arte está, segundo Warburg, ligada a essa motricidade do inconsciente cultural. A frase abaixo, de gramática enrolada, descreve de que maneira isso ocorre e, ao mesmo tempo, revela algo do esforço de dar a meandros de pensamento de tal forma desprotegidos a marca distintiva de um dado científico:

Na região da emoção orgiástica de massa deve-se procurar o entalhador que martela na memória as formas de expressão da máxima emocionalidade interna de tal forma que — conquanto essa memória se permita exprimir na linguagem de sinais — esses engramas de experiências “de paixão dolorosa” (“*leidschaftlich*”) [sic!] sobrevivem como heranças seguras na memória e definem, de maneira modelar, o corte que a mão do artista faz enquanto os valores extremos da linguagem de sinais queiram, à luz do dia, emergir da criação pela mão do artista².

Em Warburg o símbolo surge como um “reservador de energia” para a memória coletiva da cultura³. O mesmo efeito é atribuído às “fórmulas do *páthos*”, às quais nos referimos acima no contexto das imagens disparadoras de lembranças (*imagines agentes*). Sob esse conceito, Warburg compreende os “superlativos da linguagem gestual”, que encarceram, sob o gesto estilizado, uma experiência

1 “Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz” [O tesouro de sofrimentos da humanidade torna-se patrimônio humano]. Aby Warburg, anotação feita quando de uma palestra sua na Câmara de Comércio de Hamburgo em 10 de abril de 1928. Londres, The Warburg Institute, número de arquivo 12.27. Ver também: Werner Hofmann; Georg Syamken e Martin Warnke, *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg* [Sobre os direitos humanos do olho. Sobre Aby Warburg]. Frankfurt, 1980; Horst Bredekamp; Michael Diers e Charlotte Schoell-Glass (orgs.), *Akten des internationalen Aby Warburg-Symposiums Hamburg 1990* [Anais do Simpósio Internacional Aby Warburg, Hamburgo 1990]. Weinheim, 1991.

2 Apud E. H. Gombrich, *Aby Warburg*, p. 245.

3 A fórmula “Reservador de energia — símbolo” se encontra no caderno de notas de 1929, 21; apud idem, op. cit., p. 327.

intensiva e a suspendem na imagem⁴. São transformadores de energia cultural mnemônica, que podem ter as polaridades invertidas semanticamente em viradas da história humana (como na do mundo pagão para o cristão), sem perderem com isso o contato com a camada formativa inferior. A partir do *tópos* pálido da “sobrevivência do antigo” criou-se, em Warburg, uma ciência cultural energética, para não dizer uma demonologia pesquisada por ele nos termos de uma teoria do inconsciente cultural⁵.

Os trabalhos do artista Sarkis, nascido em 1938 em Istambul e morando em Paris desde 1964, estão interligados à memória de maneira indissociável. Por “memória” ele compreende toda a história da humanidade, que pretende manter permeável à memória individual:

Meu trabalho sempre está ligado à memória. Tudo o que vivi está ali. A história, porém, é como um tesouro, pertence a nós. Tudo o que se realizou historicamente nos pertence. Tudo o que a Humanidade fez surgir, em dor e amor, tudo isso está em nós e é nosso maior tesouro. E o que experienciei, vivi e fiz é, isso tudo, meu tesouro⁶.

Sarkis tomou de Aby Warburg, que se entendia como o administrador da herança da memória europeia, o conceito de “tesouro de sofrimentos”. Enquanto para Warburg esse conceito compreendia uma energia arcaica primordial, impregnada de determinadas fórmulas imagéticas e reativáveis, Sarkis pensa mais com relação ao momento cumulativo de um inventário material.

Com esse conceito eu tinha, de repente, a sensação de esbarrar no empilhamento interno da memória e no lamento por essa memória, de esbarrar naquilo que se empilhou internamente. Porém, para que algo possa ser empilhado, esse algo deve assumir alguma

4 O historiador da arte Wolfgang Kemp (em seu artigo “Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft. Teil 2: Walter Benjamin und Aby Warburg” [W. B. e a ciência da arte. Parte 2: W. B. e A. W.], *Kritische Berichte*, nº 3, pp. 2-25; o trecho citado está na p. 24, n. 45) falou, com relação a Warburg, de um “medo racionalizado de imagens”. Esse aspecto, especialmente notável para um pesquisador da arte judeu, não é aprofundado, pois ao medo de imagens subjaz um medo do corpo que denota tão somente o *páthos* específico em termos das fórmulas patéticas. Ver também Konrad Hoffmann, “Angst und Methode nach Warburg: Erinnerung als Veränderung” [Medo e método segundo Warburg: recordação e mudança], in Bredekamp et al. (orgs.), *Akten*, pp. 261-7.

5 Warburg usa o conceito de “metamorfose energética”, que lembra o conceito, muito difundido por O. Spengler, de “pseudomorfose”. Spengler empresta seu conceito da geologia e, da mesma forma, designa com ele um cunho novo quanto à tipologia cultural. A pseudomorfose é ambas as coisas: desfiguração e conservação da forma antecedente.

6 Doris von Drateln, “Sarkis”, *Kunstforum International*, 114, 1991, pp. 290-315; o trecho citado está na p. 295.

forma; alguma forma deve ser criada para que uma memória, um tesouro possa surgir. É nesse sentido que este é um trabalho doloroso. Lidar com sofrimentos sempre significa desenvolver uma energia, encontrar uma forma de lidar com a memória da dor?

Artistas como Heiner Müller ou Jochen Gerz também se referem ao tesouro coletivo dos sofrimentos como base para seus trabalhos. Para Müller, o trabalho de lembrança e de lamentação funciona por meio de choques⁸. Simplesmente expressá-los verbalmente traz em si o perigo de uma perda, pois o que ainda não foi verbalizado permanece ainda no estado de energia pura. O sofrimento também é um tesouro que a língua nos rouba. Essa opinião se coaduna com a teoria supracitada de Lyotard, que quer preservar o trauma irrepresentável no *status* de uma tal energia virulenta.

No que se segue discutiremos dois artistas cujas obras devem ser vistas como trabalhos sobre o “tesouro dos sofrimentos”, especial e concretamente sobre o tesouro dos sofrimentos da história que está ligado ao Holocausto.

1. Christian Boltanski — “A casa ausente”

Para Christian Boltanski, nascido em 1944 em Paris, o conhecimento sobre o Holocausto é o choque inicial que inerva seu trabalho artístico, mesmo que seja raro referir-se diretamente a esse acontecimento. Um tema central para Boltanski é a perda: perda de objetos como os instalados em estantes cheias de achados e perdidos; perda de lembranças, como em uma sala forrada até o teto com grandes fotografias em preto e branco e iluminada com luz crepuscular; perda de conhecimento, como nos estreitos corredores formados por latas prateadas empilhadas ao longo de um arquivo; por fim, a perda de corpos, como nos quartos com camas e catres vazios. Em alguns de seus trabalhos o processo do esquecimento coloca-se em primeiro plano, como um embaçamento progressivo, enquanto em outros, cápsulas vazias e restos são visualizados depois que a vida e a atividade humana se retiraram deles. São salas compostas de modo minimalista, nas quais os visitantes entram com um certo estado de espírito e nas quais se levam a cabo experiências subjetivas de esquecimento, perda e morte.

7 Ibidem.

8 “Verwaltungsakte produzieren keine Erinnerungen” [Atos de violência não geram recordações], entrevista com Hendrik Werner em 7 de maio de 1995. Ver também: Michael Roth, *The Ironist's Cage. Memory, Trauma and the Construction of History*. Columbia University Press, 1995.

O trabalho de Boltanski a ser apresentado aqui tem algo da tentativa de tornar visível quem está ausente. O problema paradoxal da apresentação artística da presença de uma ausência não é tema novo, mas foi reconduzido à discussão no início dos tempos modernos. Como contexto, temos um escrito de Francis Bacon sobre o progresso da ciência, no qual ele criticou a mente humana em sua forma “instintiva”. Sem uma disciplina metódica especial, essa mente seria um meio de conhecimento não confiável e distorcido e, por isso, incapaz de lidar com a verdade.

Pois a mente humana é por natureza qualquer outra coisa que não um espelho límpido e plano, no qual os raios emanados das coisas se reflitam de modo correspondente às suas formas verdadeiras. Pelo contrário: se ela não for disciplinada e mantida à rédea curta, vai se tornar um espelho mágico cheio de superstições e malabarismos⁹.

Bacon oferece um exemplo para a deformação antropocêntrica da realidade de especial interesse em nosso contexto. Ele pretende provar com esse exemplo que o espírito humano está ajustado de maneira desproporcionalmente mais intensa no lado positivo e ativo do que no lado negativo e ausente. O espírito humano é, na verdade, absolutamente insensível à negatividade. Por isso, por meio de um truque da mente, o que está ausente sempre seria obstruído por algo que esteja presente: “de tal forma que pouca percepção positiva obstrui com frequência a experiência da falta e da ausência” [*So that a few times hitting or presence, countervails oft-times failing or absence*]. Essa incapacidade da mente humana com relação a lacunas e espaços vazios é provada por Bacon com a história de Diágoras, a quem foram mostradas, no templo de Netuno, as várias imagens daqueles que sofreram um naufrágio e que agradeciam pelo seu salvamento em placas dedicatórias. Quando perguntado se, ao ver tais sinais de salvação, não acreditava na efetividade de orações, Diágoras teria respondido: “Tudo muito belo e bem, mas, por favor, onde estão as imagens dos que se afogaram?”¹⁰. O que Bacon afirma com relação à mente humana também se aplica à memória humana. É descompassadamente mais difícil armazenar lacunas, espaços vazios e ausências do que armazenar a experiência de uma presença. Desde o extermínio de seis milhões de judeus e outras vítimas pelo regime nazista, o

9 Original em inglês: “For the mind of man is far from the nature of a clear and equal glass, wherein the beams of things should reflect according to their true incidence; nay, it is rather like an enchanted glass, full of superstition and imposture, if it be not delivered and reduced”. Francis Bacon, *The Advancement of Learning (1605) and New Atlantis*, ed. Thomas Case. Londres, 1974, p. 153.

10 “Yea, but” (saith Diagoras) “where are they painted that are drowned?”, *ibidem*.

peso dos ausentes se tornou poderosíssimo, e coloca-se a pergunta: com que meios a memória cultural pode pegar, trabalhar, conservar e passar essa lacuna à posteridade?

O problema do trabalho com a memória em relação ao trabalho com o Holocausto consiste na quantidade absurda de assassinados e desaparecidos. Isso leva ao perigo de recalque da lacuna por meio de representações abstratas ou concretas, como descrito vividamente por Bacon. É atribuída aos artistas que se encarregam do doloroso trabalho de lembrança desse tesouro de sofrimentos a tarefa de assegurar rastros, marcar lacunas e puxar a atenção para os mecanismos da lembrança, exatamente no mesmo sentido da anedota descrita por Bacon.

Pode-se ver no trabalho de Boltanski intitulado “A casa ausente” qual a aparência da marcação de uma lacuna, ou como a ausência é tornada concreta sem ser reconvertida em presença enganadora. Em 1990 o senado de Berlim convidou artistas a se manifestarem sobre a situação da capital então recém-unificada. No espaço entre duas construções datadas da Segunda Guerra, na parte leste da cidade, Boltanski instalou sua “casa ausente” ocupando com placas as paredes à prova de fogo dos prédios vizinhos. Por meio de trabalho dedicado em arquivos, nos quais seus colaboradores vasculharam livros de endereço, relatos de bombardeios, registros de posses, registros de incêndios, registros de deportação e as árvores genealógicas do registro de famílias do *Reich*, puderam ser reconstruídos os nomes dos antigos moradores, suas profissões e uma parte de suas histórias. Boltanski afixou na altura do teto original placas com os nomes das pessoas e das famílias que moraram nessa casa antes e durante a guerra. Nas placas também estava indicado por quanto tempo cada pessoa alugou cada moradia e morou sob esse teto, até sua destruição por uma bomba. Enquanto a maioria das pessoas permaneceu na casa até 1945, duas delas — o funcionário público J. Schnapp e o motorista de caminhão R. Jaroszewski — deixaram-na entre os anos de 1939 e 1943. Nesse período não havia boas razões para mudar de uma casa alugada em Berlim. Emigração forçada ou deportação era o que dissolvia moradias berlinenses na época. Esse fato, amplamente conhecido, adquire uma outra característica quando é reconectado a nomes e endereços concretos.

Com seu trabalho Boltanski converteu um pedaço de chão desprezível, que servia meramente de passagem, em um local histórico. Com o mínimo de marcações ele conseguiu fazer com que as marcas históricas, invisíveis então, se tornassem legíveis novamente. Ao mesmo tempo, demonstrou que é impossível haver recordação sem conhecimento. Recordação se torna um procedimento de busca realizado em livros e em arquivos. Interligando dados arquivísticos com o local concreto, surgem, a partir de dados abstratos em papel, pistas sobre indivíduos inconfundíveis e suas correspondentes histórias. O trabalho de

Boltanski mostra essas histórias pessoais na região de intersecção com a história do nacional-socialismo, a qual envolveu, deformou e amputou várias biografias. Boltanski, cujo trabalho tem como tema “o corpo ausente e perdido”, criou com “A casa ausente” um espaço no qual — exatamente no sentido da anedota de Diágoras — o que desapareceu se torna visível: “A inscrição com os nomes designa um espaço para os ausentes que permanece, porém, desocupado. [...] A ocupação do espaço vazio pelos nomes faz que o hiato da força do lugar se torne matéria. A presença do ausente e do destruído é, dessa forma, inescapável”¹¹.

2. Ciclo fotográfico “Evidências”, de Naomi Tereza Salmon

“Você não precisa mais ir até lá”, escuto um visitante alemão dizer para sua acompanhante em um dormitório do campo de concentração Auschwitz, “lá só tem mais sapatos”. Essa frase, irrefletidamente implacável, chama a atenção para um problema que os visitantes de Auschwitz têm com um lugar que é, ao mesmo tempo, museu, cena de crime e memorial. Com que sentimentos e pré-disposições se entra nesse lugar? Que práticas visuais são apropriadas ou não para aquele lugar? Como se pode estar bem como visitante nesse local complexo?

Sabemos que os seres humanos se armam previamente de estratégias de facilitação para lidar com um ambiente extremamente complexo. Talvez as pessoas não pudessem sobreviver se não se valessem da chamada “arte de abreviamento do mundo”, sobre a qual se baseia toda a prática de criação de símbolos. Em nosso sistema de reconhecimento temos, profundamente arraigadas, esquematizações culturais que nos permitem (mais profundamente do que temos consciência) reconhecer o todo na parte, a sequência no exemplo, o geral no específico. Quando já se viu um metro cúbico de sapatos em Auschwitz, completa-se o restante com facilidade. Pode-se, então, poupar-se de ver esse resto? Tais processos de abreviação da mente humana, em outros casos absolutamente óbvios, tornam-se problemáticos em Auschwitz. A generalização abreviadora afigura-se, então, um procedimento eticamente insustentável, uma vez que cada sapato denuncia um destino único e inconfundível, aponta para um viver e morrer singular dentro da fábrica gigante da morte. Mas, mesmo com essa disposição, somos sobrecarregados com a sala cujo corredor central é ladeado por paredes de vidro à esquerda e à direita, atrás das quais inescrutáveis montanhas de sapatos

11 Monika Wagner, “Bild-Schrift-Material...”, pp. 23-39; o trecho citado está na p. 27.

se acumulam. Nossa capacidade de compreensão mental e espiritual é sobre-carregada de forma impiedosa por essa exposição.

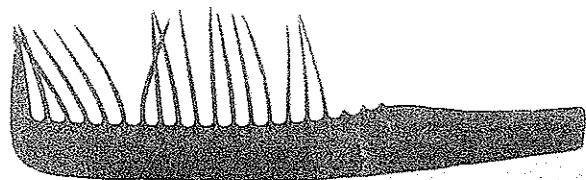
A série de imagens de Naomi Tereza Salmon, intitulada "Evidências", vai ao encontro das limitações e convenções de nossos hábitos visuais. O que para essa fotógrafa, uma jovem israelita da terceira geração, começou como uma tarefa técnica — ela tinha que fotografar, para fins de registro, uma série de objetos advindos do Arquivo do Holocausto em Yad Va Shem, Jerusalém — amadureceu secreta e imperceptivelmente como uma prática da rememoração, como um ato de reverência por meio da fotografia. As dimensões experienciais do campo de morte como cena de crime, museu e memorial entrecruzam-se na sua seleção dos objetos.

Enquanto achados arqueológicos estabelecem, via de regra, um contato material direto com um mundo do passado, as relíquias fotografadas em Yad Va Shem, Buchenwald e Auschwitz são marcadas com a burocracia da morte. Os paupérrimos resquícios das posses das vítimas, como pentes, escovas de dente ou pincéis de barbear, estão dispostos lado a lado com relíquias dos assassinos, na maioria delas insígnias da SS. Porém a palavra "posses" é um exagero, pois os objetos pessoais das vítimas foram tomados pelos assassinos como butim. Com a mesma eficiência desvairada com que se eliminavam vidas humanas nos campos de morte, procedeu-se à coleta, organização e catalogação de posses materiais. A frugalidade mesquinha que parecia querer que se reutilizasse todo e qualquer objeto — neutralizado como matéria-prima — contrasta paradoxalmente com o desperdício excessivo dominante no extermínio de vidas humanas. Ambas as coisas — a febre da produção e a da destruição — mostram-se como duas facetas de uma lógica pervertida.

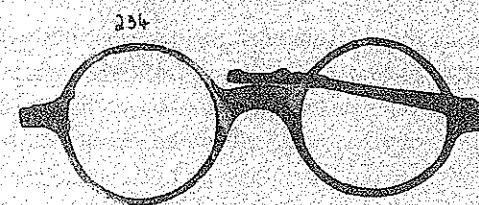
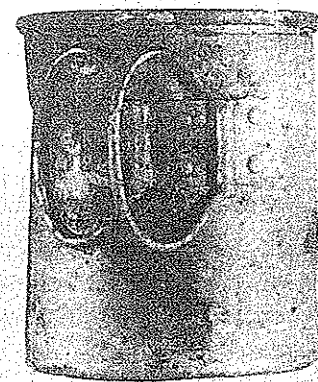
Essa eficiência aparentemente tão racional e objetiva estava permeada de estratégias simbólicas fanáticas, sobretudo. O reprocessamento material era feito com objetivos profanadores, como quando, por exemplo, rolos da Torá eram transformados em carteiras, envelopes de despacho e roupas, quando não em palmilhas, caso em que a escritura sagrada, que segundo a lei cerimonial judaica, não poderia tocar o solo, era literalmente pisada por pés. Assim, o reprocessamento material se tornou ato simbólico do extermínio por excelência à medida que a destruição foi substituída por produção, de tal forma que os traços materiais das vítimas se diluíam em novos produtos e com isso podiam ser apagados completamente. O extermínio psíquico, por um lado, fora reforçado e seu resultado tornou-se irreversível. O extermínio simbólico, por sua vez, pode ser desfeito retroativamente, pelo menos um pouco, à medida que se pode devolver aos objetos desgraçados a sua dignidade, mesmo sem obscurecer os traços do crime.

É justamente isso que fazem as fotografias de Naomi Salmon. Suas imagens são, assim como as lápides, testemunhas mudas do crime. Essa mudez não é amenizada por nenhum *páthos* nem por gestos subjetivos. O olhar incorruptivelmente registrador bloqueia uma forma de observação compassiva. Ele se distingue agudamente do olhar de testemunhas oculares ou de observadores posteriores. Com um elemento subjetivo qualquer também se apagam o tempo e o espaço do motivo, que está congelado e fixo em um espaço de presente constante. O efeito das imagens está nessa objetivação, da qual ninguém consegue desviar o olhar. Mais do que em uma encenação, a repetição lacônica dos temas se incrusta de maneira mais profunda na memória.

Com acurácia implacável os objetos estão dispostos à nossa frente como elementos que não se permite conectar a nenhuma narrativa. O enfileiramento dos objetos não remove a sua vultosa idiosincrasia nem seu isolamento. Esse princípio de ordenação se contrapõe a uma compassividade e a uma aproximação pessoais. Sua força de lembrança corresponde à técnica de armazenamento externa e objetiva do arquivo. Nesse sentido, as sequências de imagens formam uma memória tecnicamente precisa em contraposição ao apagamento de traços perpetrado pelos assassinos. Os contornos dos objetos isolados se destacam defronte a um fundo branco. O pano de fundo asséptico sela, mudo, a destruição dos contextos de vida dos quais as relíquias foram arrancadas. Assim, ele marca a *tabula rasa* que a maquinaria de morte nos deixou. Essas imagens não dão espaço para o vazio desse calar. Da mesma forma, elas evitam qualquer traço de estetização. Estão dispostas com uma preocupação pela limpeza clínica da documentação e mostram cada objeto específico como "coisa-em-si", em uma concreção inacessível. Essas imagens produzem, porém, uma mnemotécnica própria, obrigando-nos a observar com muita precisão. Cada uma delas, com sua fidelidade de detalhes, não é somente um indício criminalístico contra a negação e o esquecimento, mas também um veto artístico contra um *páthos* eufemístico e contra fugas aliviadoras para dentro da abstração.



Naomi Tereza Salmon, *"Evidências"*



Naomi Tereza Salmon, *"Evidências"*

O arquivo, um local de coleção e conservação do que foi passado, mas não pode ser perdido, pode ser considerado, de maneira inversamente especular, como um depósito de lixo no qual o passado é acumulado e abandonado à decomposição¹. Arquivo e lixo não são interligados por meio de uma analogia imagética, mas sim por meio de uma fronteira comum que pode ser transposta por objetos em ambas as direções. O que não pode entrar no arquivo cai no aterro sanitário; e o que for excluído do arquivo de tempos em tempos por falta de espaço acaba lá de alguma forma. Porém muito do que se guarda hoje no arquivo teve, nesse ínterim, *status* de lixo, como apontou K. Pomian. Ele escreve: “A sequência ‘coisa, resíduo de produção e signo com caráter simbólico’ é percorrida pela maioria dos objetos a partir dos quais se compõe a herança cultural”². Para que os resíduos de produção que foram excluídos de seu contexto de uso original possam ter alguma chance de sobrevivência num arquivo ou museu, eles devem ter a qualidade de vestígios que sobrevivem ao “dente do tempo” (essa expressão coloquial em alemão, *der Zahn der Zeit*, conserva uma lembrança vaga da figura alegórica do *tempus edax*) por meio de sua

1 Com relação a lixo em geral: Michael Thompson, *Rubbish Theory*. Oxford, 1979; William Rathje e Gullen Murphy, *Müll. Eine archäologische Reise durch die Welt des Abfalls* [Lixo. Uma viagem arqueológica pelo mundo da sobra]. Munique, 1992; Volker Grassmuck e Christian Unverzagt, *Das Müll-System. Eine metarealistische Bestandsaufnahme* [O sistema do lixo. Um balanço metarrealista]. Frankfurt, 1991; Horst Baier, *Schmutz. Über Abfälle in der Zivilisation Europas* [Sujeira. Sobre sobras na civilização da Europa], *Konstanzer Universitätsreden*, nº 178, Constança, 1991.

2 Krzysztof Pomian, “Museum und kulturelles Erbe” [Museu e herança cultural], in Gottfried Korff e Martin Roth (orgs.), *Das historische Museum. Labor – Schaubühne – Identitätsfabrik* [O museu histórico. Laboratório – palco – fábrica de identidades]. Frankfurt, 1996, pp. 41-64; o trecho citado está na p. 43.

materialidade robusta. “Arquivo” e “pilha de lixo” podem ser compreendidos acima de tudo como emblemas e sintomas da lembrança e do esquecimento culturais, e é por essa função que artistas, filósofos e cientistas se interessaram cada vez mais nas últimas décadas.

Fazem parte do lixo aqueles objetos que foram “excluídos” do ciclo de utilidade depois de terem sido completamente utilizados, destruídos ou substituídos por objetos mais novos. A palavra alemã para lixo, *Abfall*, algo como “decaimento”, tem conotações metafísicas se a considerarmos com mais detalhe. Pois o decaimento já existia no Paraíso: o decaimento do estado primitivo da Criação, da unidade com Deus. *Abfall* denota tanto lei e hierarquia quanto separação e culpa original — pode-se considerar essa palavra quase como um sinônimo de pecado. No uso diário dessa palavra referimo-nos naturalmente a um outro decaimento: tanto àquelas coisas que caem da mesa ou da mão, e que ficam esquecidas no chão, quanto àquilo que, de maneira bastante genérica, perdeu seu valor de uso e caiu na inutilidade. Com a perda do valor de uso, tanto a função quanto o significado de um objeto também se perdem. Decaídos são, portanto, aqueles objetos aos quais a sociedade não presta mais atenção e pelos quais não se interessa mais. O que sobra é a sua pura materialidade. Certamente a arte, que sempre se aliou à inutilidade, segue uma outra economia que não a do mercado e por isso pode dedicar sua atenção também para o lixo. À medida que os artistas integram o lixo em suas obras e instalações — ou seja, aquilo que foi excluído da economia —, eles alcançam um fim duplo: constroem uma outra economia e obrigam o espectador a transpor as barreiras externas de seu mundo simbólico de sentidos e a tomar consciência do sistema chamado “cultura” com seus mecanismos de desvalorização e de segregação. Tal arte não opera de forma mimética, mas sim estrutural: ela não desmancha nem reajusta nada, mas sim torna visível aquilo que é por excelência invisível, ou seja, as estruturas básicas de produção de valor e de degradação. No que se segue, gostaria de explorar alguns artistas que tematizam o lixo e que lidam com ele primariamente sob o aspecto da memória cultural, ou, mais precisamente, da contramemória [*Gegengedächtnis*]. Tentarei mostrar, em textos literários e instalações artísticas dos anos 1960 a 1990, como a arte se transformou, em diversas mídias, em uma memória do que foi esquecido e do que foi perdido, tanto no Ocidente quanto no Oriente.

1. Catadores de farrapos — Sobre a relação entre arte e lixo

No século XIX, o lixo foi muito valorizado, pois uma parte dele pôde ser reutilizada como matéria-prima na produção por meio de novos processos indus-

triais. Isso valeu principalmente para a produção de papel, em que uma quantidade enorme de farrapos era processada. Com isso, surgiu um tipo de indústria secreta, como Walter Benjamin a chama, que ficava na rua. “O catador de farrapos fascina a sua época. Os olhares dos primeiros exploradores do pauperismo ficaram como que presos a ele por magnetismo, perguntando sem palavras onde estaria o limite da miséria humana”³. O olhar de Benjamin com relação ao catador de farrapos é, sobretudo, impregnado pelos textos de Baudelaire. Este via o *chiffonnier* [catador de farrapos] como um produto da cidade grande moderna e o descreveu como um “personagem” de Teofrasto:

Aqui está um homem que está incumbido de coletar os refugos de um dia da cidade grande. Tudo aquilo que a cidade grande rejeitou, tudo o que ela perdeu, tudo o que ela desdenhou, tudo o que destruiu: tudo isso ele coleta e organiza. Ele administra os arquivos do excesso, a sala de quinquilharias do lixo. Ele faz uma triagem e escolhe com cuidado. Como um avaro faz com tesouros, ele coleciona o lixo que, se a bocarra do deus da indústria abocanha, transforma-se em objetos de uso e de desfrute⁴.

Baudelaire estabelece explicitamente aqui a analogia de arquivo e lixo, e associa o *chiffonnier* ao tipo do colecionador. Esse tipo o fascina como sendo a contraimagem de um arquivista, que escolhe, coleta, seleciona, ordena e protege seu inventário como um tesouro no reino do lixo.

O *chiffonnier* de Baudelaire retorna, com traços semelhantes, no romance americano contemporâneo, porém ele não é mais em primeiro plano uma figura da miséria social, mas sim portador de uma contramemória cultural. No romance *Ceremony*, de Leslie Marmon Silko, em que se trata da cura de um trauma de guerra vivido por um soldado americano de origem indígena chamado Tayo, o velho curandeiro Old Betonie consegue inventar uma cerimônia que, no final, inicia o processo de cura. Tayo tem em dado momento a oportunidade de entrar na cabana do velho, construída de maneira tradicional, meio escavada na terra.

3 Walter Benjamin, “Das Paris des Second Empire bei Baudelaire” [A Paris do *Second Empire* em Baudelaire], in Rolf Tiedemann e Herrmann Schweppenhäuser (eds.), *Gesammelte Schriften* [Obras reunidas]. Vols. I, 2. Frankfurt, 1978, p. 521.

4 “Voici un homme chargé de ramasser les débris d’une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu’elle a perdu, tout ce qu’elle a dédaigné, tout ce qu’elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débouche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent; il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures qui, remacées par la divinité de l’industrie, deviendront des objets d’utilité ou de jouissance”. Charles Baudelaire, *Du vin et du haschisch*, *Œuvres I*, pp. 249-50, apud Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk. Aufzeichnungen und Materialien* [A obra das passagens. Notas e materiais]. Vol. 1, ed. por Rolf Tiedemann. Frankfurt, 1983, p. 441.

A sala redonda, com um teto aberto, está, para o espanto de Tayo, cheia de caixas de papelão empilhadas desordenadamente até logo abaixo do teto. De dentro de algumas delas caem roupas velhas e farrapos, outras deixam visíveis raízes secas e galhos de salgueiro, bem como sacolas da Woolworth com hortelã seca e folhas de tabaco envoltas em algodão cru. Outras pilhas são compostas de vários anos de edições de jornais e listas telefônicas de grandes cidades americanas. Tayo fica tonto ao olhar em torno de si dentro da sala, uma reação com a qual Old Betonie já contava. “O velho sorria. Seus dentes eram grandes e brancos. ‘Vá com calma’, disse, ‘não tente ver tudo de uma vez’. Ele ria. ‘Coletamos essas coisas durante muito tempo — durante séculos’”⁵.

Tayo descobre na montanha de papel velho os utensílios tradicionais de um curandeiro, que necessita deles para a cerimônia, e se sente aliviado. Porém, logo ao lado, velhos calendários estão pendurados um em cima do outro, remontando até os anos de 1939, 1940. Esses dois últimos o deixam incomodado.

“Lembro-me desses dois”, disse ele. “Isso me dá um ponto de referência para começar”, disse Old Betonie enquanto acendia seu pequeno cigarro marrom. “Em todas essas coisas há histórias vivas [...]” Ele apontou para as listas telefônicas. “Trouxe estes livros com todos os nomes para cá. Para seguir rastros”. Ele coçou a barba como se se lembrasse de alguma coisa⁶.

A cultura da coleção do curandeiro índio é a contraimagem exata da cultura do descarte dos brancos americanos. Ela os circunda como se fossem suas sombras à medida que o que é descartado é coletado, e o que é esquecido é lembrado. Os utensílios amontoados no arquivo de lixo do curandeiro não são lixo sem nenhuma relação com coisa alguma, mas sim o fundamento concreto de narrativas e de histórias. Como as folhas de tabaco envoltas em algodão, os utensílios estão envoltos em histórias. O que parece lixo espalhado e sem relação com nada, em primeira análise, torna-se um cosmo de conhecimento secreto quando é completado por narrativas e cerimônias. Uma vez que o mundo foi tão drasticamente modificado pelos brancos, o conhecimento tradicional dos xamãs

5 “The old man smiled. His teeth were big and white. ‘Take it easy’, he said, ‘don’t try to see everything all at once’. He laughed. ‘We’ve been gathering these things for a long time — hundreds of years’”. Leslie Marmon Silko, *Ceremony*. Harmondsworth, 1986, p. 120.

6 “‘I remember those two’, he said. ‘That gives me some place to start’, old Betonie said, lighting up the little brown cigarette he had rolled. ‘All these things have stories alive in them’. [...] He pointed at the telephone books. ‘I brought back the books with all the names in them. Keeping track of things’. He stroked his mustache as if he were remembering things”. Idem, op. cit., p. 121.

para realizar uma cerimônia efetiva não é mais suficiente e, por isso, novas histórias devem ser contadas e acrescentadas, bem como novas partes da cerimônia devem ser inventadas e acrescentadas ao inventário. Além disso, deve-se construir uma nova memória cultural que dê suporte material às histórias e narrativas: um arquivo feito a partir do lixo.

O primeiro romance da *New York Trilogy* [Trilogia de Nova York] de Paul Auster se chama *City of Glass* [Cidade de vidro]. Nele conta-se, entre outras histórias, como um homem chamado Quinn chega a se fazer passar por detetive e perseguir um homem desconhecido dele, um tal Stillman. O comportamento desse homem é, de fato, peculiar, quando não criminoso. Dia após dia ele sai de um hotel e faz passeios pela cidade grande dentro de uma área minuciosamente demarcada. As rotas desse homem não permitem que se reconheça nem plano nem objetivo. Ele se move lentamente, fazendo voltas e sempre com o olhar voltado para o chão. De tempos em tempos ele para, pega algo do chão e inspeciona com atenção. Às vezes, joga o objeto fora de novo, mas na maioria das vezes ele o coloca em uma sacola. Quando isso acontece, o homem tira um caderno de notas do bolso e anota uma entrada nele, como um arqueólogo que se encontra em um sítio arqueológico pré-histórico e marca o local onde foi encontrado algum artefato importante. Stillman se revela, assim como Old Betonie, como sendo um descendente do *chiffonnier* de Baudelaire.

Tanto quanto Quinn pôde avaliar, os objetos que Stillman juntava eram sem valor. Parecia simplesmente que se tratava de objetos quebrados, coisas jogadas fora, fragmentos esparsos de lixo. Durante os vários dias Quinn registrou um guarda-chuva dobrável sem pano, a cabeça de uma boneca de borracha, uma luva preta, a rosca de uma lâmpada quebrada, vários fragmentos de escritos (revistas molhadas, rasgos de jornal), uma fotografia rasgada, peças irreconhecíveis de máquinas e outros pedaços de lixo que não conseguiu identificar⁷.

Assim como para Silko, para Auster não é a pobreza que interessa nesse tipo de personagem, mas sim uma metafísica secreta. Quinn, que tem a chance de realizar uma entrevista com Stillman, pede que lhe esclareça o porquê desses

7 “As far as Quinn could tell, the objects Stillman collected were valueless. They seemed to be no more than broken things, discarded things, stray bits of junk. Over the days that passed, Quinn noted a collapsible umbrella shorn of its material, the severed head of a rubber doll, a black glove, the bottom of a shattered light bulb, several pieces of printed matter (soggy magazines, shredded newspapers), a torn photograph, anonymous machinery parts, and sundry other clumps of floatsam he could not identify”. Paul Auster, *The New York Trilogy*. Londres, 1987, p. 59.

passeios esquisitos. "Veja, meu senhor, o mundo está quebrado em pequenos pedaços, e minha tarefa é juntá-los novamente." [*You see, the world is in fragments, sir. And it's my job to put it back together again*]⁸. Stillman apresenta seu projeto metafísico, ironicamente, posando de um certo Hamlet da Dinamarca, que, como se sabe, tinha a penosa missão de colocar um mundo desconjuntado de volta nos eixos. Na verdade, seu projeto está mais próximo ao de um outro H. D., o personagem de canções de ninar inglesas e que aparece na literatura mundial com autores como Lewis Carroll e Joyce: Humpty Dumpty, o ovo que, uma vez quebrado, nunca mais pode voltar a ser inteiro. É assim soa o comentário pós-moderno sobre o Gênesis:

O homem é uma criatura caída — sabemos disso da história da Criação. Humpty Dumpty também é uma criatura caída. Ele caiu do seu muro e ninguém conseguiu recompô-lo, nem o rei, nem seus cavalos, nem seus homens. Mas herdamos esse fardo. É nossa obrigação como seres humanos: temos que recompor o ovo⁹.

Para Stillman só existe uma forma de curar o mal original do mundo: a invenção de uma nova língua que tenha a qualidade da língua de Adão antes do pecado original. Desde a queda a língua parou de ser uma imagem transparente do mundo; entre palavras e coisas se imiscuiu um véu que distorce a relação com o mundo e deixa o ser humano abandonado, com uma montanha de fragmentos descontextualizados. Somente uma língua verdadeira e que restabeleça a correspondência correta entre palavras e coisas pode superar esse estado de queda.

Meu trabalho é muito simples. Vim para Nova York porque este é o lugar mais abandonado e mais abjeto. Por todo lugar há coisas despedaçadas, a desordem é universal. Só é necessário abrir os olhos para ver isso. As pessoas despedaçadas, as coisas despedaçadas, os pensamentos despedaçados. A cidade inteira é uma montanha de lixo e vem maravilhosamente ao encontro de meus interesses. Eu descobri as ruas como uma fonte inesgotável de material, como um armazenador inexaurível de coisas estragadas. Todos os dias saio com minha sacola e coleto objetos que parecem dignos de investigação. Meus achados estão já na ordem de centenas — do esparso ao esmagado, do picotado ao esmigalhado, do pulverizado ao pútrido.

8 Idem, op. cit., p. 76.

9 "Man is a fallen creature — we know that from Genesis. Humpty Dumpty is also a fallen creature. He falls from his wall, and no one can put him back together again — neither the king, nor his horses, nor his men. But that is what we must all now strive to do. It is our duty as human beings: to put the egg back together again". Idem, op. cit., p. 82.

E o que o senhor faz com essas coisas?

Eu dou nomes a elas.

Nomes?

Eu invento palavras que pretendem corresponder às coisas¹⁰.

Old Betonie juntava lixo para uma cerimônia xamânica e para curar um trauma de guerra. Stillman junta lixo para curar o trauma primordial do mundo, para desfazer o pecado original. Essa primeira decadência também deformou a língua e, com isso, deslocou o verdadeiro acesso do homem ao mundo. A redefinição do mundo que começa com a decadência deve tentar desfazer as consequências da queda mítica, da construção da torre de Babel, que trouxe aos homens a confusão linguística. Esse pedaço de metafísica, que antes tanta influência exercia, é tão somente um fragmento no romance pós-moderno de Auster, a relíquia quebrada de uma história perdida da mente; essa relíquia é reprocessada, reciclada literariamente uma vez mais, como uma peça carnavalesco-cabalística de cabaré sobre a estupefação e a mistificação: um efeito lúdico de tensão sem tensionamento constante.

Voltemo-nos agora a esses passeios literários das artes plásticas. Também aqui existe uma relação entre arte e lixo que, com o salto da produção industrial de massa, sempre é redefinido. Susanne Hauser, que se ocupou da relação entre o lixo e a arte, estabelece diferentes fases do trabalho artístico sobre o lixo¹¹. Esse desenvolvimento se iniciou na segunda metade do século XIX e teve seu primeiro ápice nos anos 20 do século XX. Com relação a essa fase inicial, duas citações de artistas são reveladoras. A primeira foi retirada de uma carta que van Gogh escreveu em 1883 a Anton van Rappard:

10 "My work is very simple. I have come to New York because it is the most forlorn of places, the most abject. The brokenness is everywhere, the disarray is universal. You have only to open your eyes to see it. The broken people, the broken things, the broken thoughts. The whole city is a junk heap. It suits my purpose admirably. I find the streets an endless source of material, an inexhaustible storehouse of shattered things. Each day I go out with my bag and collect objects that seem worthy of investigation. My samples now number in the hundreds — from the chipped to the smashed, from the dented to the squashed, from the pulverized to the putrid'. 'What do you do with these things?' 'I give them names'. 'Names?' 'I invent words that will correspond to the things'". Paul Auster, *The New York Trilogy*, p. 78.

11 Susanne Hauser, Die schönste Welt ist wie ein planlos aufgeschichteter Kehrhaufen. Über Abfälle und Kunst [O mundo mais bonito é como um amontoado aleatório de lixo. Sobre sobras e arte], *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, n° 5 (1996), pp. 244-63.

Hoje estive no local para onde os lixeiros levam agora o lixo e tudo o mais. Caramba, como era bonito! [...] De manhã posso pegar alguns objetos interessantes desse aterro para visualização como modelos; se você quiser — entre outros, luminárias de rua quebradas, enferrujadas e tortas —, o lixeiro vai trazê-los para mim. Isso seria como numa fábula de Andersen, essa coleção de objetos já fora de uso: baldes, potes, caldeirões, utensílios de cozinha de soldados, latas de óleo, arame, luminárias de rua, chaminés de forno. [...] Se você vier algum dia para Den Haag eu te levarei lá e para alguns outros lugares — verdadeiros paraísos para o artista, por mais que seja horroroso seu aspecto¹².

A outra citação é de Kurt Schwitters, que escreve:

Eu não compreendia a razão pela qual não se deveriam usar como material para quadros passagens velhas de ônibus, tocos de lenha trazidos pela maré, números de guarda-volumes, arames e pedaços de rodas, botões e quinquilharias velhas guardadas nos sótãos e nos montes de lixo, tanto quanto não se deveriam usar as tintas feitas em fábricas¹³.

Van Gogh deseja os troféus do aterro sanitário “para usar como modelos” para seus quadros. Para ele, esses objetos com pátina e uma fisionomia expressiva e impregnada por uso prolongado funcionam como requisitos que ele integra em seus quadros. O interesse de Schwitters pelo lixo se diferencia, por sua vez, dessa abordagem mimética. Ele não seleciona luminárias de rua nem chaminés de forno, mas sim pequenezas como botões e passagens de trem, que ele integra como objetos em seus quadros. Van Gogh pinta todas as quinquilharias em cores; Schwitters pinta com quinquilharias ao invés de usar cores. A colagem quebra a superfície homogênea da tela e a deixa irregular e volumosa. No lugar da pintura de objetos tem lugar uma pintura *com* objetos, um sortimento, um ajuntamento, uma composição de partes heterogêneas.

Há mais uma vez um passo considerável entre as pinturas que usam materiais descartados como motivos ou que os integram como objetos, e aqueles trabalhos artísticos que expõem o próprio lixo. No *objet trouvé* e, mais ainda, no *ready-made* a composição artística recua. O que outros esquecem e deixam cair é justamente o que o artista destaca e traz à lembrança dos espectadores, mesmo contra sua vontade. Arman, nascido em 1928 em Nizza, começou em 1959 a apresentar tonéis cheios de lixo em exposições e a colocá-los em museus, obje-

- 12 Vincent van Gogh, *Sämtliche Briefe* [Cartas coligidas]. Vol. 5. Zurique, 1968, pp. 174 ss. Apud Hauser, 1996.
- 13 Gravação de 4 mar., 1972, in Kurt Schwitters, 1887-1948. *Der Künstler von Merz*. Bremen, 1989, apud Hauser, 1996.

tivando esse efeito de choque. Ele afirma “que a força expressiva do lixo e de objetos inutilizáveis tem seu próprio valor de uma maneira muito direta, sem querer classificá-la esteticamente, o que iria, na verdade, obliterá-la e torná-la igual às cores de uma paleta”¹⁴. Para ele o lixo não é mais esteticamente justificável. Não se trata de nada além dos gestos paradoxais da monumentalização do lixo. Com isso traz-se à tona não somente o quão precária é a fronteira que a cultura constrói entre arte e lixo, entre arquivo e descarte. Torna-se, também, claramente palpável o quanto o próprio lixo, como fardo do passado a ser descartado e de que não é mais possível livrar-se, está a ponto de assumir a forma da monumentalidade.

2. Um pequeno museu para o resto do mundo — Ilya Kabakow

Boris Groys chamava a coleção particular de lixo do artista russo Ilya Kabakow de “o único museu de arte moderna na Moscou dos anos 1970 e 1980”¹⁵. O lixo chamou cada vez mais para si a atenção dos artistas nas últimas décadas da sociedade do bem-estar social e do descarte, em várias formas: como o lado suprimido do consumo, como símbolo de uma economia do desperdício, como sinal de ameaça ecológica. Para Kabakow essas associações óbvias não estão no primeiro plano. O lixo não é, para ele, a assinatura do sistema social pós-industrial, mas muito mais a assinatura do sistema da União Soviética: “tudo é estragado propositadamente, ou alguma coisa sempre está faltando. O lixo é uma ótima metáfora para essa civilização não funcional”¹⁶. Porém o lixo é, de maneira mais fundamental, uma metáfora para a própria vida na sua forma efêmera, dominada pela fúria do desaparecimento. Perda, esquecimento e fugacidade compõem a teleologia monótona de tudo o que é vivo. Porém mesmo essa posição neobarroca da *vanitas*, da *mutabilitas* e do *memento mori* se conecta com uma visão da eternidade. Nas meditações religiosas barrocas se podia ver o colapso geral tão precisamente só porque se tinha certeza de uma eternidade no pós-vida. Para Kabakow, por outro lado, o lixo e a eternidade colapsam:

- 14 Armand, apud Hauser, 1996, p. 256.
- 15 Ilya Kabakow e Boris Groys, *Die Kunst des Fliehens. Dialoge über Angst, das heilige Weiß und den sowjetischen Müll* [A arte de fugir. Diálogos sobre medo, o branco sagrado e o lixo soviético]. Munique, 1991, p. 110. Agradeço a Schamma Schahadat a indicação de Kabakow e a Tomás Glanc um manuscrito sobre Kabakow intitulado “Hierarchie und Verdoppelung” [Hierarquia e duplicação]. Constança, 1996.
- 16 Ilya Kabakow e Boris Groys, *Die Kunst des Fliehens...*, p. 115.

Desaparece, fica cinza e se decompõe para encontrar sua afirmação como lixo. Para mim o lixo é, porém, eterno como a própria vida. Por isso eu vejo a bela placa faiscante e colorida já estirada em farrapos sobre a terra. Ela se converte, para mim, em lixo e vai ser lixo para sempre¹⁷.

Mais precisamente, Kabakow fala de duas “eternidades”: a eternidade do lixo como a monotonia constante e inescapável da decomposição; e a eternidade da arte e do museu como a outra forma da permanência no “campo da imortalidade”. Ele não coloca essas duas “eternidades” em polos opostos, mas sim, como será mostrado com mais detalhe, ele as traduz uma na outra e as cruza uma com a outra.

Como Kabakow chegou ao lixo? Ele mesmo já descreveu com detalhes como sua atenção se direcionou ao lixo paulatina e irremediavelmente¹⁸. Em Moscou ele possuía um ateliê no sótão de um grande prédio de apartamentos. Para chegar até lá ele tinha que, diariamente, fazer seu caminho por meio de diversos ambientes com lixo. Seja passando pelos tonéis de lixo na entrada; seja pelo pátio coberto de sujeira e restos de tudo que é coisa; seja passando pelos baldes de lixo às portas dos apartamentos ao subir as escadas até o quinto andar; seja passando pelo zelador, que trazia sacolejando um balde de ferro pesado cheio de lixo pela escada de pedra abaixo: um procedimento que por anos e décadas se incrustou nos degraus da escadaria. O último passo era passar pelo depósito de quinilhariás inúteis no sótão assim que chegasse ao seu ateliê. Em vez de continuar a trabalhar nos seus quadros e nos seus textos, ele começou a olhar seu próprio lixo com outros olhos; começou a coletar seu papel reciclado aromatizado por memórias, papel esse que começou a reconhecer como a última e preciosa garantia de tantas lembranças.

Kabakow organizou suas montanhas de papel reciclado pessoal em diversos formatos artísticos que seguem o formato do arquivo. Há papel arranjado em caixas de papelão que lembram os “equipamentos” do médico índio Old Betonie no romance de Silko. Essas caixas abrigam montanhas de papel pessoal não organizado, do jeito que normalmente são amontoadas e empacotadas para a ocasião de uma mudança. Kabakow agrupa caixas de memória com objetos de todo tipo que registram lembranças daquilo que se costuma esquecer. Muitos objetos estão unidos em fardos, cada parte minuciosamente anotada. De fato,

17 Idem, op. cit., p. 15.

18 Ilya Kabakow, *Söppelmannen / The Garbage Man* [A escória]. The National Museum of Contemporary Art, Noruega, Série nº 1, 1996, pp. 122-5. Agradeço a Natalia Nitikin e a Boris Groys, que me apresentaram com esse livro.

para Kabakow a organização, a ordenação e a anotação são as mais importantes formas de trabalho com o lixo. O exemplo claramente mais expressivo dessa prática é o conteúdo de uma flanela que ele esfacelou e documentou os pedacinhos um a um. Os chamados “livros da vida” são pastas de papelão que guardam o acúmulo de papel usado. Cada pasta termina com uma lista dos materiais ali contidos, escrita em precisa caligrafia de chancelaria, lista essa que comporta a contingência desordenada da vida, o fluxo autêntico de coincidências na organização burocrática dos papéis do arquivo, organização que invoca a associação do “controle do Estado” juntamente com a “memória do Estado”. Com seus certificados, convites, desenhos, receitas, recortes de jornal e outros pedaços de papel, os livros da vida documentam, de maneira paradigmática, o contato humano diário com a realidade; e isso significa: contato com a realidade amorfa, desajeitada e efêmera de uma vida vivida.

Kabakow não se interessa por lixo orgânico, pelo lixo do luxo ou por resíduos industriais, mas exclusivamente pelo lixo cultural biograficamente relevante que carrega os traços de trabalho e de uso pessoal humano. Somente esse lixo tem uma superfície de contato com o arquivo. Entre lixo cultural e arquivo cultural passa a fronteira móvel e não fixável entre valor e não valor, que é mais uma coisa da decisão e barganha permanente. Tem menos a ver tanto com a suspensão generalizante da fronteira entre valor e não valor quanto com a total “musealização” da vida; tem mais a ver com o deslocamento dessa fronteira e, com isso, tem a ver com tornar visíveis os atos individuais e oficiais relativos à escolha entre lembrança e esquecimento, duração e decadência. Ao contrário dos *Poubelles* de Armand, o lixo com o qual Kabakow trabalha não é anônimo. São relíquias de sua própria vida, organizadas e preservadas por ele como suportes para lembranças e provas materiais. Ele mesmo escreve a respeito disso:

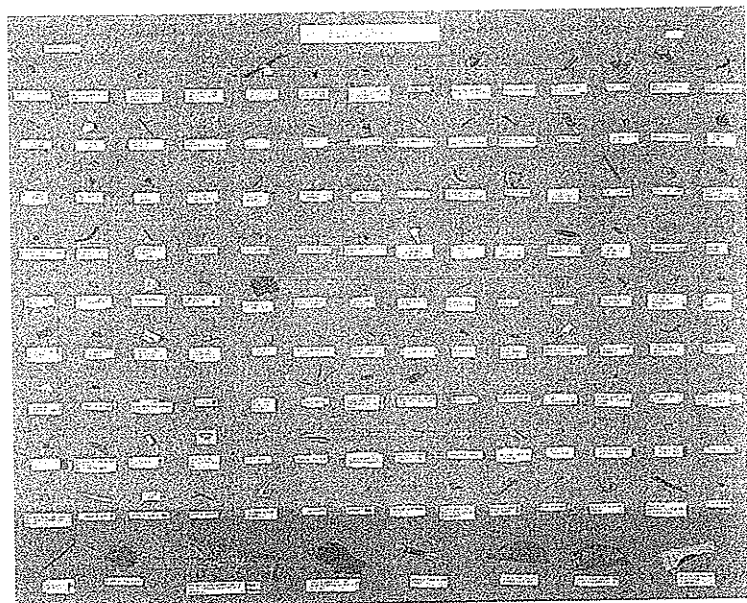
Naturalmente, a coisa é exatamente assim: um pequeno museu para o resto do mundo. Eu não coeto nada só por coletar, mas sim para os espectadores. E, talvez, também para o revisor, para o controlador que exige prestação de contas, que fiz um dia ou outro. Então, posso abrir a pasta nº 8, e lá está a documentação correspondente. Isso é talvez algo como uma autodenúncia ou até uma confissão¹⁹.

Na oscilação dúbia entre jogar fora e preservar, entre lixo e museu (privado), existe um conselheiro confiável, que é a lembrança. O valor de um objeto é, para Kabakow, “ditado por uma certa lembrança”. Sobre o valor e a importância de uma montanha de papel empilhado, que pode compor-se de “contas pagas,

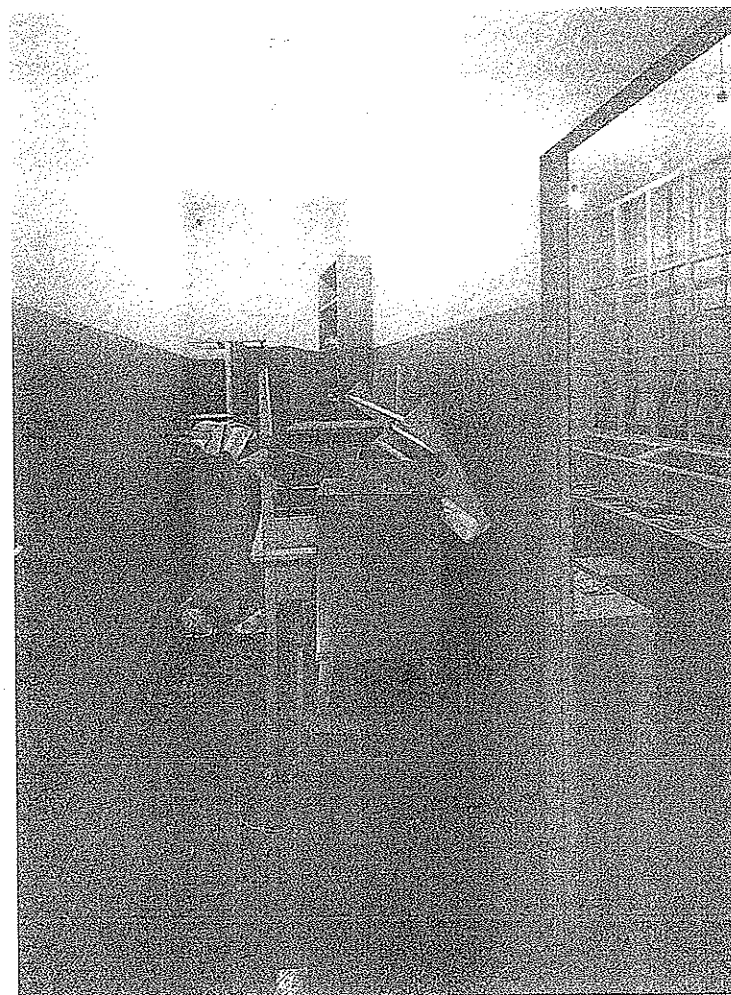
19 Ilya Kabakow e Boris Groys, *Die Kunst des Fliehens...*, p. 107.

entradas antigas de cinema ou passagens antigas, cópias enviadas de presente ou compradas, jornais e revistas lidos há muito tempo e anotações sobre acontecidos e não acontecidos”,

quem informa é um sentimento simples, conhecido de todo aquele que já se ocupou com a inspeção e a ordenação de seus papéis empilhados. É o sentimento intenso com relação aos acontecimentos que estão ligados a cada um desses papéis. Cada papel nos “dá uma alfinetada”: ele nos lembra de um determinado momento de nossas vidas. Separar-se de todos esses pontos, de todas essas marcas e provas em papel significaria separar-se de suas lembranças. Nas nossas lembranças, na nossa memória tudo é importante e tem significado. Todos esses pontos de lembrança interligam-se entre si e constroem ligações e cadeias em nossa memória que, em última análise, compõem a nossa vida, a história das nossas vidas²⁰.

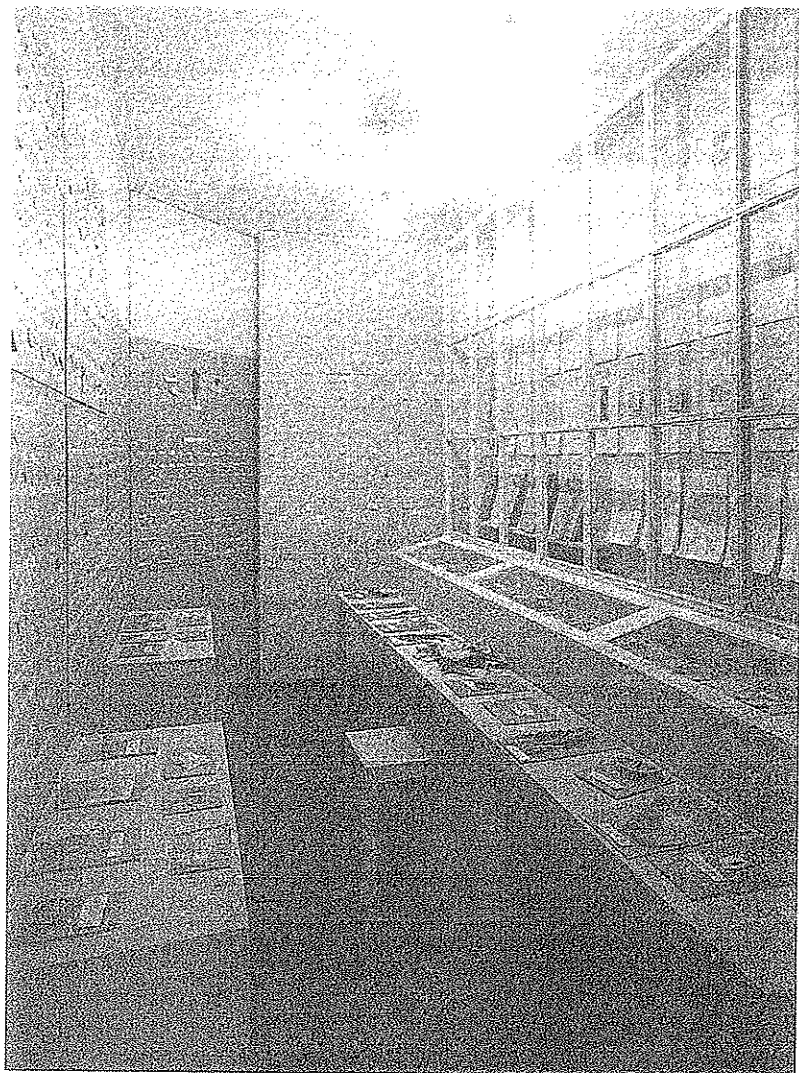


Ilya Kabakow, *O Arquivamento do pó*, na instalação “Lixeiro”



Ilya Kabakow, *Instalação “Lixeiro”*

20 Ilya Kabakow, *SHEK Nr. 8, Bauman-Bezirk, Moskau* [SHEK nº 8, Distrito Bauman, Moscou]. Org. por Günter Hirt e Sascha Wonders. Leipzig, 1994, p. 111.



Por um lado, esse arquivamento do lixo tem a ver com a coleta de provas materiais para um processo no qual a existência individual é posta em jogo e deve ser justificada perante uma instância mais alta. A burocracia, que já dominava a vida de um Gógol na Rússia, tornou-se um aparato de pressão sob a influência stalinista. O indivíduo está, perante tais instâncias, permanentemente sob pressão de justificação. O trabalho de melhoria da identidade individual também engloba, porém, o antiquíssimo projeto da autoeternização, da transformação

artística do efêmero no durável. A arte de Kabakow torna completa uma transubstanciação misteriosa de lixo em material arquivável e de material arquivável em arte. Com essa arte ele organiza a mudança, sai do mundo do passado e vai para o museu, a casa da eternidade. Esse também é um projeto metafísico, no qual se cruzam a autojustificação e a autoeternização. Por trás de metáforas jurídicas e soteriológicas está o desejo de reconhecimento e justificação do homem caído: “Sim, é o desejo de entrar na cultura com todas as minhas entranhas e minhas roupas sujas — sem medo de nada”²¹.

Contudo, para Kabakow, seu projeto com o lixo não tem a ver somente com seu próprio eu. Para ele o lixo também se torna base para uma utopia coletiva. Isso é claro em um texto, no qual ele descreve um passeio pelo aterro sanitário de Moscou.

Surgiu perante mim o mundo, que via com um olhar para o passado, como uma montanha gigantesca de lixo. Estive eu próprio nos aterros sanitários de Moscou e de Kiev; são montes fumegantes de tudo, alcançando até o horizonte. De maneira geral esta é a sujeira, o descarte de uma grande cidade; mas quando se caminha para dentro dela, descobre-se que esse todo respira de maneira majestosa, que ele está animado por todas as vidas passadas, que esse depósito é cheio de faíscas, iguais a estrelas, estrelas de cultura. Reconhecem-se restos de livros, um mar de revistas, nas quais estão escondidas fotos, textos e ideias, assim como coisas que foram utilizadas uma vez. E, assim, um passado enorme abre-se atrás de todas essas caixas, garrafas, sacos, todos os pacotes que foram utilizados por seres humanos. Não perderam suas formas, não morreram quando foram jogados fora; eles são o grito da vida que ainda mora dentro deles²².

Essa utopia traz os augúrios de que a vida é mais forte que a morte, de que as coisas que o ser humano articula são mais robustas que as forças da destruição. Kabakow descobre a força dessa vida, porém somente sob a pressão da negação dela. Sob essa pressão endurece-se uma contramemória a partir da qual o novo pode emergir. Nessa perspectiva, torna-se compreensível por que esse artista se dedicou com tanto afincio ao trabalho com a memória no lixo, justamente em um estado totalitário. As seguintes frases resumem mais uma vez esse credo:

A percepção de uma natureza esquisita que tudo abrange, de uma existência real prende as pessoas em tais lugares. Isso não é, de maneira alguma, um sentimento de abandono ou de estagnação, mas exatamente o contrário: um sentimento de retorno, de revolução da vida. Pois, enquanto permanecer viva em algum lugar uma memória da

21 Ilya Kabakow e Boris Groys, *Die Kunst des Fliehens...*, p. 115.

22 Ilya Kabakow, *The Garbage Man...*, pp. 141-3.

vida, tudo vai se encontrar novamente na vida. Essa memória conserva tudo o que já viveu na sua lembrança²³.

Tanto no Ocidente quanto no Oriente, tanto em textos literários quanto em instalações, a arte contemporânea descobriu o lixo. Autores e artistas criaram uma contramemória com seus arquivos de lixo, com seu refúgio para o esquecido e o rejeitado. Essa arte da memória vem depois da *ars memorativa*, cujo procedimento ela copiou fielmente. Ela também sucede a *ars oblivionalis*, pois trata-se aqui de uma nova arte paradoxal que lembra esquecimento.

3. A Enciclopédia dos mortos — Danilo Kiš

A busca por rastros empreendida por Oedipa Maas, como Pynchon encena em seu romance *The Crying of Lot 49*, aponta-nos para a relação entre memória cultural, canais de comunicação organizados, mídias comerciais e novas tecnologias de armazenamento. Apesar de as possibilidades de gravação, principalmente de som e imagem, terem se tornado sempre mais fiéis e de as condições de armazenamento terem sempre se tornado mais econômicas, tornou-se igualmente claro que o essencial de uma vida humana não é armazenado nem é armazenável. Pois o que vale para o consciente humano e para a memória vale em maior escala para o arquivo: nem tudo entra no arquivo, há mecanismos estruturais de exclusão que não são passíveis de trapaça. Boris Groys, que se interessa pelas condições para o surgimento de coisas novas, concentra-se para além dos arquivos como sendo um espaço de inovação cultural. Sua pergunta é:

Em que medida esses arquivos que possuímos: esses museus, galerias, bibliotecas e cinematecas etc., conseguem compreender tudo o que seria produtivo historicamente? Certamente não é este o caso; fora desse arquivo — finito, afinal de contas — encontra-se um mar de acontecidos não históricos, de coisas cotidianas, irrelevantes, talvez insignificantes, indignas de nota, de tudo o que não foi reconhecido historicamente. Este é um reservatório potencial para o novo. Para mim, o novo não é o desenvolvimento ditado pelo tempo, mas sim um jogo entre, por um lado, o que já se sabe e foi armazenado nos arquivos e, por outro, o que fica fora desses arquivos: o desconsiderado, o que não foi levado em conta. E esse nível do não histórico, do não arquivado, do

puramente cotidiano não pode desintegrar-se. Cada vida da sociedade e do indivíduo tem essa dimensão inarticulada, talvez não articulável, do puramente presente²⁴.

Para Groys, a dimensão não articulável do puramente presente é o recurso essencial, imperdível e incansável da arte. Tal dimensão, em si, não é interessante para ele inserida em sua própria esfera intangível, mas sim como matéria-prima e como mecanismo de inovação artística. A arte que é ligada à missão da inovação permanente deve mover-se constantemente na fronteira entre arquivo e inarquiváveis. Inovação é o movimento de um permanente fazer ingressar no arquivo, e não obstante, por mais que assim quisesse a economia da cultura, a esfera do “profano” permanece inesgotável. Um mundo no qual tudo é arquivado é, por isso, absolutamente inimaginável. Ou será que sim?

Nesse contexto é muito iluminador um conto do autor servo-húngaro-judeu Danilo Kiš (1935-1989), no qual se esboça a imagem de um arquivo total. O conto se chama “A enciclopédia dos mortos”²⁵. Em oposição às enciclopédias dos vivos, esta é dedicada à dimensão esquecida e inarticulada dos que já se foram. Kiš esboça uma biblioteca imaginária cujos volumes empoeirados são dedicados exclusivamente àquilo que é separado do armazenador cultural como sendo insignificante. Como Kabakow em suas instalações, Kiš constrói uma contramemória paradoxal em seu conto que agrupa tudo que não é codificável como puramente presente e por isso mesmo não armazenável, e também tudo o que, se já aconteceu, está irrecuperavelmente perdido. Assim, Kiš aponta seu olhar para além dos arquivos e esboça um arquivo do não arquivado de maneira paradoxal, *à la* Borges.

Após uma curta passagem introdutória, fortalecem-se no conto os traços do fantástico. Uma cientista é convidada por sua anfitriã, após um dia em um congresso, a visitar com ela uma grande biblioteca em Estocolmo. Já é tarde da noite, e o lugar no qual a jovem entra se revela como sendo uma biblioteca fantástica, que tem semelhança com o mundo dos mortos. É necessário um salvo-conduto, com o qual ela consegue passar por um porteiro mudo para dentro do submundo, onde a enciclopédia dos mortos está em prateleiras empoeiradas e cobertas de teias de aranha. O projeto dessa enciclopédia inversa consiste em

23 Apud Ilya Kabakow, “The Apology of Personalism in the 1960’s” [A apologia do personalismo na década de 1960], in *The Garbage Man...*, p. 143.

24 Boris Groys e Wolfgang Müller-Funk, “Über das Archiv der Werte. Kulturökonomische Spekulationen. Ein Streitgespräch” [Sobre o arquivo dos valores. Especulações de economia cultural. Um debate], in Wolfgang Müller-Funk (org.), *Die berechnende Vernunft* [A razão calculadora]. Viena, 1993, pp. 170-94; o trecho citado está na p. 175.

25 Danilo Kiš, *Enzyklopädie der Toten. Erzählungen* [Enciclopédia dos mortos. Narrativas]. Trad. Ivan Invanji. Frankfurt, 1988, pp. 43-74. Trecho citado na p. 54. Agradeço a Barbara Hahn a indicação desse texto.

trazer para o formato usual do arquivo aquilo que repousa além do arquivo cultural, aquilo que não é notável, que é desconsiderável, insignificante, efêmero: inventários, listas, registros, enumerações, coleções, descrições, cronologias — e tudo isso cuidadosamente impresso e reunido em grossas pastas que podem ser totalmente equiparadas aos livros da vida de Kabakow. O subtítulo do conto é “A vida inteira”. Uma vida se torna inteira somente por meio da morte, que puxa a soma de todos os dias que fluem “ao encontro de sua foz como um rio do tempo”. Em um outro texto, Kiš sonha com livros que ele gostaria de escrever “e nos quais todo o meu passado e presente experimentariam a glória da formação”²⁶. A vida *inteira*, porém, jamais pode ser objeto de qualquer descrição; a ideia de um tal arquivamento é pura utopia — ou pesadelo. Ela não é nem ao menos concedida aos heróis da história cujos nomes estão registrados na memória cultural, sempre sob a pena de abreviamento extremo, estilização e rigorosa seletividade. Na enciclopédia dos mortos a relação se inverte: a vida daqueles sobre os quais já não se sabe absolutamente mais nada encontra-se aqui completamente documentada. A jovem que tentou superar a morte de seu pai por meio de viagens e trabalhos dedica-se, em uma noite na biblioteca dos espíritos, ao livro da vida ou morte de seu pai morto, no qual ela folheia, lê e do qual ela copia tudo o que seus dedos congelados lhe permitem copiar.

Os livros dos mortos do Egito continham conhecimento mágico e litúrgico importante, de que os mortos necessitavam para sua viagem perigosa pelo submundo, razão pela qual esses livros eram depositados em grande número dentro da sepultura. Os “mestres da enciclopédia”, como os arquivistas do esquecido são chamados no conto de Kiš, perseguem também um projeto religioso. Na hora da ressurreição, todo morto deve poder apresentar a prova da univocidade de sua vida vivida, por meio das gravações cuidadosamente compiladas: “Por isso os editores da *Enciclopédia dos mortos*, esse grandioso memorial da diferença, insistem em todos os detalhes, por isso todo ser humano é, para eles, sagrado” (p. 57). A enciclopédia dos mortos é, então, um memorial da univocidade e da inconfundibilidade de cada história de vida individual. A partir dessa perspectiva, ancorada ao que está além da vida, deduz-se uma outra economia dos dados e uma atenção irrepreensível que é capaz de destacar tanto a diferença corrente entre significativo e insignificante quanto a diferença entre lembrar e esquecer. Uma vez que a interpretação do texto de vida permanece aberta até seu final, faz

26 Idem, *Schuhe. Gedichte und eine Betrachtung. Mit Zeichnungen von Leonid Sejka* [Sapatos. Poemas e uma consideração. Com desenhos de Leonid Sejka]. Trad. Peter Urban. Berlim, 1997, p. 29. Nesse pequeno volume também se encontra uma poesia de Kiš datada de 1966 com o título “Pilha de lixo”.

parte da lógica desse programa de armazenamento “que não existam coisas insignificantes na vida humana dentro da hierarquia dos acontecimentos” (p. 63). Para além dos critérios vigentes de seleção há tampouco limites entre o produtivo e o improdutivo, entre desempenho e sofrimento, entre honra e sujeira:

A história é, para o livro dos mortos, a soma de todos os destinos humanos, é o conjunto dos acontecimentos efêmeros. Por isso, aqui cada atividade é adicionada, cada pensamento, cada respiração ativa, cada secreção é registrada, cada pá cheia de lama, cada movimento que desloque um tijolo das ruínas. (p. 64)

A detalhada *ars memorativa* desses livros dos mortos é um projeto fantástico. Ele articula uma necessidade que não pode nem deve ser honrada por nenhuma cultura: lembrança, reputação e contemplação para *cada* vida vivida! Ele nega, assim, a necessidade tanto cultural quanto psíquica do esquecimento. O esquecimento não é comparado aqui com possibilidade produtiva, mas exclusivamente com extermínio. O que foi esquecido é como se nunca tivesse sido. A queda no anonimato e no esquecimento aniquila a vida, subsequentemente: ela foi vivida em vão. Os mestres da enciclopédia trabalham contra esse esquecimento. Eles dão à filha que copiou o dossiê do pai com dedos enregelados uma prova em mãos “de que sua vida não foi em vão, que ainda há no mundo pessoas que gravam e têm em alta valia cada vida, cada sofrimento, cada existência humana. (Um consolo, como sempre deve ser.)” (p. 73) Os leitores do conto provavelmente trarão do texto não tanto o consolo, mas sim um estímulo intelectual que lhes chame a atenção para as “montanhas de dados negativos” relativas ao que se perdeu para sempre. Eles vão ler a *Enciclopédia dos mortos* como uma enciclopédia contrafactual do esquecimento e tomar um gosto sensível da riqueza e da completude de uma vida *inteira* como algo não arquivado e inarquivável.

Diametralmente oposta ao arquivo totalitário, militar e estatal, a composição dessa coleção de dados não é guiada por desconfiança, calúnia e perseguição, mas pelo desejo bíblico de ser inscrito no livro da vida. A partir desse desejo os mórmons, referidos por Kiš no posfácio, iniciaram um grande projeto tecnológico. Eles tiraram a contabilidade das mãos de Deus, por assim dizer, e seu projeto megalomaniaco assume, para Kiš, a característica de um pesadelo. Em um maciço granítico das Montanhas Rochosas a leste de Salt Lake City foram cavados túneis e corredores dentro dos quais se encontra um gigantesco arquivo protegido por portas de aço, no qual vigem as melhores condições de conservação. “Aqui são conservados os nomes de 18 bilhões de pessoas, vivas e mortas, cuidadosamente registrados em 1.000.250 microfimes. [...] O objetivo final dessa empresa portentosa é o registro do gênero humano como um todo em

microfilme — tanto dos que ainda vivem quanto dos que já se mudaram para o além.” (p. 210) Com essa memória total, que se ocupa permanentemente com busca e registro, a humanidade dá testemunho de sua existência, indivíduo por indivíduo.

4. A biblioteca da graça — Thomas Lehr

Existe uma obra complementar à enciclopédia dos mortos de Danilo Kiš que evoca não um arquivo dos atos pessoais completos de todos os processos de vida, mas um arquivo de todos os escritos não aprovados para impressão. No centro do romance de Thomas Lehr *Zweiwasser oder die Bibliothek der Gnade* [Duas-águas ou a biblioteca da graça] está um ser humano com pânico da morte, da fugacidade das coisas e do esquecimento, acrescido de ânsia intensa por durabilidade e imortalidade. Já em criança, Zweiwasser descobre a magia das letras com a ajuda de um romance de piratas. As letras conduzem-no a uma cena em um porto, sensorialmente densa, apesar de serem tão somente símbolos pretos sobre um fundo branco. Quando ele descobre que o autor do livro já está morto há cem anos, o milagre se torna completo para ele.

Tudo podia ser modificado e salvo por um único ser humano, até mesmo o calmo barulho das ondas do mar e do lixo da cozinha jogado algum dia sem atenção por um marujo pela amurada do barco. O distanciamento das letras colocadas puramente na eternidade branca do papel com relação a seus olhos lhe parecia não ter fim. Ele só enxergava até suas próprias mãos e, mesmo assim, até toda a profundidade do tempo. O que estava nessas páginas não seria mais destruído²⁷.

É óbvio que Zweiwasser ambiciona ele mesmo, depois dessa declaração, a imortalidade por meio da autoria. O que está impresso é permanente e não mais passível de ser descartado. Porém, para realizar essa ânsia profunda por eternização através da escrita, ele depende infelizmente do apoio das editoras, que não lhe é cedido. Em todo lugar aonde vai, seus manuscritos são devolvidos com cartas de recusa. Para conseguir ser publicado, ele luta dez anos sem sucesso sua Guerra de Troia pessoal. Seu programa de renúncia da morte através da escrita só se realiza postumamente, quando um texto de seu espólio é impresso. Ele ocupa o último capítulo do livro e é anexado ao romance como “epitáfio”, como uma

27 Thomas Lehr, *Zweiwasser oder die Bibliothek der Gnade* [Zweiwasser ou a biblioteca da graça]. Berlim, 1993, p. 11.

lápide para o herói de pouca sorte. O texto anexado trata de uma outra biblioteca, de uma biblioteca dos outros, que evita tanto as estratégias de publicação das editoras quanto os critérios de seleção dos arquivos, e coleta, ordena e conserva tudo o que existe em forma escrita. Com um anúncio de jornal em novembro de 1997, essa outra biblioteca da graça começou a atrair contribuições para seus inventários. Todos os trabalhos que não encontrassem editoras — assim dizia o anúncio — eram bem-vindos. “A biblioteca não faz nenhuma diferenciação. Diários, enciclopédias desdenhadas, etiquetas de roupa, tratados, sonhos, coleções de ditos, piadas, panfletos, romances — e também tudo o que estiver em forma escrita e tiver sido humilhado, que tenha sua assinatura”²⁸.

A massa dos escritos, totalmente diferentes entre si, não devia ser somente coletada, organizada e conservada, mas também tornada acessível ao público com os mais novos métodos de processamento eletrônico. Dessa forma, deveria surgir um “segundo cérebro da humanidade, único e absolutamente livre de juízos de valor”, que fosse totalmente livre dos interesses, dos pulsões e das valorações do *Zeitgeist*. Depois de uma fase de desenvolvimento, na qual a instituição compreende sua estrutura e sistemática, e depois de solucionar problemas que são encontrados na expansão crítica, a biblioteca da graça floresceu, antevendo seu jubileu de 20 anos.

Mais ainda, traziam-se cartas de amor e poesias, artigos recusados e romances feridos gravemente por desprezo, volumes líricos tratados como leprosos e trabalhos científicos, fragmentos, bilhetes perdidos, em alguns casos até frases únicas que pareciam geniais a alguém, quando não também continuáveis, pelas comportas abertas da *Mater Libraria*. Mais ainda, o sistema de graça arquivava e documentava cada coração de papel confiado a ele. Não era mais privilégio nenhum ser gravado e distribuído, poder mover-se pela rede de cérebros humanos espalhada pelo mundo, nem ser preservado para o além-vida como um faraó; mas sim o dia a dia de milhões²⁹.

Esse sonho de durabilidade ilimitada e de fama ampliada em milhões de vezes não tinha, porém, nenhuma estabilidade. No seu trigésimo ano o “arquivo de milhões para a vaidade” entrou em colapso. A biblioteca de Zweiwasser acabou em 9 de novembro de 2027 em um incêndio, como a biblioteca de Alexandria. Porém aqui não se trata mais de fogo externo nos inventários; essa destruição

28 Günther Stocker, *Schrift, Wissen und Gedächtnis. Das Motiv der Bibliothek als Spiegel des Medienwandels im 20. Jahrhundert* [Escrita, saber e memória. O motivo da biblioteca como espelho das mudanças midiáticas no século XX]. Würzburg, 1997.

29 Thomas Lehr, *Zweiwasser...*, p. 354.

acontece por meio da implosão da rede de dados. Nos monitores dos terminais surge de repente, no lugar dos dados requisitados, o símbolo de uma chama, que consome em poucos dias completamente os inventários da biblioteca. Tão misteriosamente quanto surgiu, da mesma forma sucumbe a biblioteca da graça.

Deve-se ler a construção dessa memória de armazenamento ilimitada em vários níveis. Primeiramente, ela é a visão de uma mente ferida, um sonho do autor frustrado Zweiwasser, que falhou com seus projetos próprios de publicação. Além disso, ela é uma sátira do desejo generalizado de imortalidade do indivíduo condicionada a uma nova tecnologia de escrita. Com a capacidade de armazenamento largamente ampliada pelas mídias eletrônicas, todos podem esperar encontrar entrada na biblioteca digital ilimitada da *world wide web*. A biblioteca da graça, que renuncia a todo tipo de filtros de informação e de critérios de seleção, reflete o mar ondulante de dados da Internet, que já não se pode ver por inteiro de ponto algum e tanto menos controlar, mas que, por outro lado, é acessível e extensível a partir de qualquer ponto. A biblioteca da graça é uma peça didática alegórica que mostra como duas culturas hoje se sobrepõem: a cultura material da escrita, que trouxe em si a ânsia pela durabilidade do escrito e pela imortalidade do nome, e a cultura eletrônica da escrita, que trouxe em si a ânsia pela participação ilimitada, pelo presente virtual e pela disponibilidade absoluta.

5. Lava e lixo — Durs Grünbein

Em março de 1998 apareceu no jornal *Frankfurter Allgemeine Zeitung* uma matéria do poeta Durs Grünbein sobre a cidade de Los Angeles, que começava com as seguintes palavras:

Los Angeles. Essa cidade é um ataque frontal contra a memória. Seu território excrescente, que assusta os urbanistas e faz os historiadores gaguejarem, é um diagrama da amnésia que assola todo o planeta neste século. Pouco sobreviveu aos últimos cinco anos, ou seja, o ciclo mágico dos investimentos e das liquidações. “*History is five years old*” [A história tem cinco anos de idade] é o que diz uma expressão californiana³⁰.

A cidade do extremo oeste dos Estados Unidos, antigamente um símbolo da revolução e um *páthos* da renovação incansável, esqueceu o antigo no triunfo do

30 Durs Grünbein, “Aus der Hauptstadt des Vergessens. Aufzeichnungen aus einem Solarium” [Da capital do esquecimento. Notas de um solário], *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, caderno Bilder und Zeiten, 7 mar., 1998, nº 56, p. 1.

novo. Não é por acaso, como quando alguém perde alguma coisa, mas sim com um entusiasmo confessional: Grünbein percebe a metrópole no gênero do fantástico como uma cidade fantasma e como uma cidade dos mortos. No lugar de ruas cheias de fachadas e de casas ele vê um gigantesco cemitério com sepulturas, mausoléus, placas funerárias. “Pois é a morte, uma forma especialmente curta e maliciosa de obliteração, que domina tudo por aqui.” Nas periferias dessa necrópole acumula-se o mobiliário, usado e adquirido ontem mesmo, em contêineres de lixo. Esse mobiliário não chega a ser depositado em aterros — que seriam decifrados por arqueólogos posteriormente —, pois os policiais cuidam da limpeza e empacotam “com luvas brancas o que estiver espalhado de pedaços de corpos e de talismãs”.

A dimensão da durabilidade temporal, perdida para as pessoas nessa cidade, ressurge de maneira compensatória em outro local: nos conservantes que são adicionados aos alimentos e nos produtos tóxicos que se depositam no chão e atrasam o processo de decomposição.

Uma poesia com o título “Sunset Boulevard” [“Bulevar Pôr do Sol”] completa a visão expressa em prosa por Grünbein. Lá diz: “Por todo lugar Tivoli, em lugar nenhum Roma”, e ainda: “Vem-se aqui para esquecer, para fantasiar.” Esquecer e fantasiar, a-historicidade e Hollywood são colocados em um contexto de condicionamento mútuo. Pois, para Grünbein, não é nenhuma coincidência que a “capital do esquecimento” seja ao mesmo tempo o centro de produção coletiva de sonhos, no qual “jardineiros do paraíso e construtores de castelos no ar californianos [...] ganham seu dinheiro com enganação da visão e com massagem de ego.”

A ótica literária do fantástico é baseada em amargura e melancolia pessoais. Então, só pode falar assim alguém que abandonou o mundo ao pousar no aeroporto LAX em Los Angeles. A contraposição feita entre os Estados Unidos e a Europa como sendo, respectivamente, uma “cultura do esquecimento” e uma “cultura da memória” tem uma longa história e trata de um *tópos* que é reforçado de tempos em tempos, tanto do lado americano quanto do lado europeu. A maneira como Grünbein desloca sua origem e posição aparece em outro texto que trata da mesma forma do tema cultura, memória, esquecimento e lixo, que está investido de uma complexidade desigual em sua estrutura textual. Trata-se de uma meditação a respeito de duas montanhas claramente diferentes: o Vesúvio, em Pompeia, e a montanha de lixo de Dresden³¹. Ele traça uma relação entre as duas montanhas que pode ser mais bem descrita por meio do conceito

31 Idem, Etwas wird dem Strom der Dinge entrissen [Algo escapa ao fluxo das coisas], *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27 maio, 1994, nº 121, p. 33. Agradeço a Esther Sünnerhau por ter interrompido o fluxo das coisas e me enviado esse artigo.

de “imagem dialética” de Walter Benjamin. Na meditação de Grünbein a montanha de lixo de Dresden age como um reflexo invertido do Vesúvio: enquanto um joga lava para fora, soterrando casas e templos das localidades próximas, as casas de Dresden é que jogam lixo para fora, que é carregado em caminhões de lixo e levado a um local próximo que, com o passar dos anos e das décadas, cresceu até se tornar uma montanha alta. A lava fluía naquela época de dentro da montanha para a cidade, já hoje o lixo flui de dentro da cidade para cima da montanha. À medida em que Grünbein mescla ambos os processos um sobre o outro em uma imagem dialética, ele cria uma relação surpreendente entre arquivo e lixo, entre decadência e conservação.

Pompeia e Dresden, ambas fornecem imagens para a memória cultural. Para a cidade ao pé do Vesúvio a destruição catastrófica coincidiu com a sua conservação duradoura. O que ficou sob a lava e os detritos apartou-se do ciclo de vir-a-ser e deixar-de-ser, do ciclo de renovação e decadência, e assumiu a condição de durabilidade. A morte trágica tornou-se, então, pré-condição para a conservação de um corte na vida dessa cidade dentro de uma memória latente, dentro de um espaço de memória do qual a arqueologia poderia livrá-lo 17 séculos mais tarde. Esse contexto catastrófico de condicionamentos entre morte e memória é, para Grünbein, ao mesmo tempo, imagem para a memória da arte, que se opõe diametralmente aos ciclos de conjuntura dos bens e dos ritmos da inovação e envelhecimento, e que da mesma forma “corresponde às ondas de soterramento e redescobrimento, sedimentação e escavação arqueológica. É em tais marés que a história da arte, descontinuamente, se passa”.

Grünbein chama a montanha de Dresden de “um Vesúvio artificial”, e o lixo depositado nele para sempre de “uma outra lava”. Essa montanha esconde os restos de vidas e elementos remanescentes que perderam seus significados dentro de seus contextos. Como o banco de dados de Oedipas para tudo o que foi perdido, e da mesma forma que a montanha de lixo “respirante” em Moscou e em Kiev, essa montanha é uma contramemória com relação ao esquecimento materializado, para tudo o que foi jogado fora e desperdiçado. Mais que isso até, pois sob as camadas de lixo repousam os “restos das ruínas de uma cidade decaída”, da antiga Dresden, da Pompeia barroca que não foi vítima de nenhuma catástrofe natural, mas que foi destruída na Segunda Guerra Mundial. As ruínas da história se conectam com os choques regulares da civilização. O Vesúvio artificial é a memória desacoplada das cidades: “Hoje sei que quase toda grande cidade tem seu Vesúvio. Os vulcões contemporâneos são os grandes aterros sanitários. [...] De tempos em tempos eles empreendem um contra-ataque, depois sua chuva de cinzas volta a cair sobre os aterros, depois eles espalham venenos e sujeira, a água fica colorida e as matérias mortas ficam depositadas sobre os telhados”.

Em menino, Grünbein foi levado à montanha de lixo, ao sítio arqueológico do esquecido e do perdido, permeado pelo fedor de decomposição. O poeta se fascina também muito pelo oposto de decomposição e eflorescência, a lava conservadora do Vesúvio que oferece uma chance de sobrevivência a certos fragmentos da vida. A preciosidade dos itens conservados se calcula tanto em Pompeia quanto em Dresden pela massa de coisas irreparavelmente perdidas, a “letter” [letra] se destaca no pano de fundo de “litter” [lixo]. Pertencem à sua poética, como reforça Grünbein,

as duas coisas: a secreção civilizatória e a lava na qual os primeiros momentos, coisas e gestos, cenas e pensamentos estão conservados como fossem seres vivos surpreendidos [pela lava]. Pois a lei da conservação da forma, que tem há tempos uma base vulcânica, transforma-se na modernidade sob a pressão de bens descartados em gavetas. Algo é arrancado do fluxo das coisas, resfria e é selado hermeticamente. Tornado obsoleto, ele se carrega justamente a partir do tempo que faz falta ao tempo presente, do qual ele se despede. Se formosmos o lacre, sons se tornam artefatos, versos confirmam-se como cápsulas das quais se desprendem imagens de pensamento. O pouco que será depois escavado pela picareta, pelo pincel do escavador, pela pá do catador de lixo, isso é a matéria formadora dos poemas.

Boris Groys, que vê a arte sob a égide da inovação, colocava-a na fronteira movediça entre arquivo e lixo, entre o que é prenhe e o que é vazio de significado. Já para Grünbein, que enxerga o novo e o antigo de maneira conjunta, existe uma afinidade misteriosa entre arquivo e lixo, entre lava e lixo, que consiste no fato de que eles foram expulsos do presente e existem em tempo latente. O que caiu fora do ciclo de utilização está também excluído do presente, da mesma forma que aquelas coisas que são endurecidas pela lei da preservação da forma artística e, com isso, são “arrancadas do fluxo das coisas”. De maneira paradoxal, parece, na sobreposição que Grünbein faz entre o Vesúvio e o monte de lixo, que decadência e solidificação se tocam, como opostos. Uma vez que, para ele, o tempo da arte não compreende uma duração estável, mas sim “ondas de soterramento e de redescobrimento”, o recordar e o esquecer não se excluem mutuamente nessa imagem mental da memória cultural.

CONCLUSÃO

*A crise da memória cultural**

A forma e qualidade dos espaços culturais da recordação — isso as páginas anteriores parecem ter tornado evidente — são determinadas tanto por interesses políticos e sociais quanto pela transformação das mídias técnicas. Na primeira parte, dedicada às funções da memória, deparamos com espaços da recordação sob uma dupla forma: como “memória funcional” habitada e como “memória armazenadora” inabitada. Por um lado, espaços da recordação surgem por meio de uma iluminação parcial do passado, do modo como um indivíduo ou um grupo precisam dele para a construção de sentido, para a fundação de sua identidade, para a orientação de sua vida, para a motivação de suas ações. Uma recordação como essa, vinculada a um suporte individual ou coletivo, apresenta tendência basicamente perspectivista; a partir de um determinado presente ilumina-se um determinado recorte do passado de modo que ele descortina um determinado horizonte futuro. O que se seleciona para a recordação sempre está delineado por contornos de esquecimento. O recordar que enfoca e concentra implica esquecimento, da mesma forma que (recorrendo novamente a uma imagem de Bacon) se escurece o restante de um cômodo quando se leva uma vela até o canto desse mesmo cômodo¹. Esse espaço da recordação “habitado” não se coaduna com aquela concepção histórica de tempo que acentua a “separação entre passado e presente” (J. Ritter) ou o “abismo entre experiências e expectativas” (R. Koselleck). Ao lado da experiência temporal histórica — para a qual passado e futuro, espaço de experiência e horizonte de expectativa têm desde a Era Moderna sempre menos a ver um com o outro — há

* Tradução de Paulo Soethe.

¹ “When you carry the light into one corner, you darken the rest”. Bacon, *The Advancement of Learning (1605) and New Atlantis*, I, IV, ed. Thomas Case. Londres, 1974, p. 6.

também espaços da recordação nos quais as expectativas de futuro de modo algum se desprendem de imagens do passado, mas são na verdade impulsionadas e sustentadas por determinadas recordações históricas.

A possibilidade de escrever mais do que a memória humana pode conter conduziu a uma ruptura do equilíbrio na economia da memória cultural. Desde então, o volume da memória e a carência de recordação afastaram-se entre si e não podem mais chegar a uma situação simples de aprumo, razão pela qual, em sociedades marcadas pela escrita, não é mais a preservação da memória, mas a escolha dos valores de recordação e cuidado que ocupa posição central. A produção de livros e as novas mídias ampliaram constantemente a capacidade de armazenamento da escrita e ao mesmo tempo aguçaram drasticamente a discrepância entre espaços da recordação habitados e inabitados, corporificados e acondicionados. A maneira como se avalia essa relação é uma questão de temperamento: como um ônus escuro e invisível que sobrecarrega a vida, ou como um reservatório de possibilidades, alternativas e experiências de alteridade que relativizam o presente em sua pretensão de deter um caráter absoluto. A memória funcional como um espaço de recordação iluminado por igual pode assumir a figura de um *thesaurus*, um cânone formativo, um panteão. Como um objeto vinculativo do aprender e interpretar, essa memória tende a ver-se legada à geração seguinte; além disso, é firmada em uma comemoração ritual fundada sobre a repetição, o que recebe apoio dos ciclos temporais e datas calendárias correspondentes. Ao contrário, a memória de armazenamento, inabitada, compõe um espaço de recordação antes insensitivo, do qual não se tem visão de conjunto e cuja administração se concentrou nas mãos de especialistas. Arquivos podem ser organizados tanto como memórias funcionais quanto como memórias de armazenamento; no primeiro caso, eles contêm documentos e peças comprobatórias que asseguram a base legitimadora das relações de poder vigentes; no outro caso, revelam fontes potenciais que perfazem o fundamento do saber histórico de uma cultura. Como um espaço de recordação potencial, que se situa no círculo restrito da memória funcional habitada, os armazenadores de saber acondicionados tornam disponíveis um reservatório de ensejos para recordação, possíveis e ainda não ativados, e com isso também, tornam disponíveis as chances de reatamento, sempre postergado pelas imagens do que, de maneira tão breve quanto confortável, designa-se “passado”. De acordo com a proposição de questões, pode-se ver nesse armazenador de saber um cemitério de dados, ou o material comprobatório de uma outra realidade, que concorre com o *status quo* das relações ora subsistentes.

Ao lado da memória funcional mantida no presente e da memória de armazenamento colocada potencialmente ao dispor, ainda há uma terceira coisa, a

saber: o campo do “esquecer protegido” (F. G. Jünger), no qual os conceitos de recordar e esquecer ficam nivelados ao ponto da indistinção. Trata-se aí de vestígios, restos, elementos remanescentes, sedimentos de um tempo passado, que, embora ainda presentes, tornam-se (por um momento) insignificantes, invisíveis. O que existe no estado de latência momentaneamente inacessível (por via espiritual ou física) pode ser redescoberto por uma época posterior, reinterpretado e imaginativamente reavivado por ela. Não é somente pelo *acondicionamento*, como no caso da memória de armazenamento, mas também pelo constante *descarte* do que se torna inútil e abandonado que se gera nos espaços da recordação o caráter de “profundidade”, que não somente possibilita renascimentos e reanimações inesperados, mas já alimentou, no passado, concepções de um “inconsciente cultural”. Essa estrutura em camadas ajuda a compreender a importância que a sucata cultural e o lixo têm para a ciência histórica e a arte.

Na segunda parte ficou evidente que a estrutura e a consistência dos espaços da recordação culturais são determinados essencialmente pela materialidade de suas mídias memorativas. Por muito tempo a escrita foi considerada um *medium* “transparente”, que conserva o “espírito” passado, sem perdas no tempo e no espaço. Contra a transparência da escrita, alardeada pelos humanistas da Renascença, os séculos XIX e XX fizeram prevalecer a pregnância da imagem como *medium* cultural da memória, ao qual se atribuiu, em face de qualidades como densificação e ambivalência, uma particular proximidade ao inconsciente. Quanto a uma tradição mantida por meio de imagens, supõe-se que ela, diferentemente do que se dá com aquela baseada em textos, caracterize-se pela inquietude, pela incontrollabilidade, pela afetividade e possivelmente por determinadas formas de “imedição”. Ao contrário da escrita e da imagem, o corpo humano é o Outro de um *medium* da anotação, o que leva, nos exemplos apresentados acima, a novas formas de inacessibilidade (no caso do trauma) e inconfiabilidade (no caso de recordações “falsas”). De maneira distinta do que se dá com escrita e imagem, mídias de transferência móveis, o local distingue-se como *medium* da memória por sua fixidez inamovível; ele é um suporte sensível e pertinaz para recordações efêmeras, um *hic* sem *nunc*, um aqui sem um agora, que nada representa nem apresenta, mas assinala o vestígio de um ausente de maneira mais ou menos enfática.

Com o desenvolvimento de sistemas de anotação que ao lado da língua natural também codificam sinais óticos e acústicos, os espaços da recordação expandiram-se em direções completamente novas. Ao lado de documentos escritos e iconográficos, os arquivos também revelam nesse ínterim cada vez mais fotografias, fitas sonoras, gravações de vídeo, as quais se tornaram bem mais diferenciadas na documentação de realidades passadas, mas também muito mais

frágeis em sua estabilidade de longo prazo. Os novos suportes de dados, com procedimentos sempre mais rápidos de disposição e procura, permitem uma administração dos dados sempre mais eficiente; ao mesmo tempo, porém, a durabilidade dos suportes também se reduz de maneira dramática. Eles têm prazos sempre mais curtos de validade e colocam os arquivistas diante de novos problemas de conservação. Em sua última metamorfose o espaço de recordação cultural equiparou-se a um cérebro computacional totalmente automático que, segundo certos programas, administra e renova seus dados de maneira autônoma. Em face desse desenvolvimento da tecnologia de armazenamento, categorias antropomorfas como recordar e esquecer soam sempre mais inadequadas. Com isso, a dimensão *ars* — o domínio técnico da *memoria* — teria se tornado autônoma às custas da dimensão *vis* da memória, ou seja, às custas de energias psíquicas incontrolláveis.

Com o início da era digital termina não apenas a época do livro impresso, mas também a era da escrita material, em termos gerais. Não que não se vá mais imprimir nem escrever; essas formas da práxis cultural continuam sendo insubstituíveis em diversas áreas. Contudo, no limiar da nova tecnologia midiática, torna-se visível pela primeira vez a “historicidade” das fases mais velhas. Isso vale de modo especial também para as interpretações culturais — e por que não dizer: para a metafísica da escrita. Se a escrita, com sua espantosa estabilidade de longo prazo, despertou a vontade de duração secular, hoje essa vontade vem sendo colocada em questão pelo movimento fluido dos fluxos de dados digitais. O *trans-histórico* foi ultrapassado pelo *transitório*. O conjunto de metáforas (tão antigo quanto central) em torno da escrita como vestígio, como índice de uma presença perdida que aguarda por decodificação, como inscrição no sentido de uma gravura e cunhagem duradoura, irá diluir-se aos poucos sob o signo da escrita digital. Essa reorientação aponta a uma decisiva “mudança de consistência” do espaço de recordação. Pois a escrita material estavam associadas as experiências de profundidade, contexto, sedimentação e superposição de camadas, as quais tomaram forma sobretudo na noção de uma memória latente entre ausência e presença. Sob condições eletrônicas essas imagens e noções provavelmente não continuarão existindo. O que predomina aqui é a superfície sob a qual nada se esconde, exceto estados e alternâncias calculados no código de 1 e 0.

Da recordação — eis uma tese que perpassa este livro — não se pode desvincular o esquecimento; ela necessariamente participa dele e nele se dilui. No final do livro, o vínculo entre recordar e esquecer, em sua forma paradoxal, voltou a revelar-se no exemplo do lixo, tematizado por artistas e escritores como um arquivo inverso. A dedicação memorativa ao lixo e ao esquecimento não é implausível em uma cultura que desde a era moderna apostou programaticamente

em inovação e por isso encheu até as bordas o cesto de lixo da história. Tudo que se escreveu — Emerson encontrou uma formulação genial para esse argumento — “lança-se no inevitável abismo que a criação do novo cava para o que envelhece”. Desse abismo do que foi rejeitado, do que se tornou obsoleto e esquecido, diversos artistas souberam constituir arquivos materiais nos quais recordam a sociedade de seus fundamentos traumáticos e recalcados; esses artistas, diante do processo social de esquecer e recordar, tratam de apontar para ele a face reveladora de um espelho artístico.

A essas transformações do recordar e do esquecer, em parte confusas, liga-se uma última pergunta: a escrita digital ainda é um *medium* da memória, ou antes um *medium* do esquecimento? E a escrita digital não dissolve também a imagem mestra deste livro, a imagem de um espaço da recordação? *As long as memory holds a seat / In this distracted globe* [Enquanto a memória ocupar um lugar / neste globo distraído] é o que se lê no monólogo de Hamlet citado acima (p. 262). A pergunta é atual como nunca: quanto tempo a memória ainda terá morada em nosso mundo das dispersões? Contra mídias eletrônicas e seus potenciais dispersivos — sempre se volta a ler esse argumento — memória alguma pode se impor: “As cascatas de imagens das mídias audiovisuais praticamente (já) não reivindicam uma recordação ativa. O fato de imagens tenderem a uma serialidade intensamente voltada ao esquecimento, e não à recordação valorativa, é parte de uma política da memória no contexto da comunicação comercializada. O recordar, que supõe uma ruptura no *continuum* da informação, torna-se inverossímil e perturbador”².

Essas frases ensejam em mim mesma a lembrança de dois textos que interpretam do ponto de vista antropológico justamente essa “ruptura no *continuum* da informação que se torna inverossímil e perturbadora”. O primeiro foi escrito por Herder, que ancorou a origem da linguagem na reflexão, e esta, por sua vez, na faculdade da recordação. Essa capacidade de recordar era para Herder igualmente inverossímil e por isso tão importante, do ponto de vista da antropologia. Em vez de falar de um *continuum* de informação ou da Internet, Herder falou sim do “oceano de sensações” e do “flutuante sonho inteiro de imagens”: é contra eles que o ser humano firma seus espaços da recordação.

O ser humano manifesta reflexão quando a força de sua alma age de maneira tão livre que ela, no oceano todo de sensações que a inunda por todos os sentidos, é capaz de

2 Siegfried J. Schmidt, *Die Welten der Medien. Grundlagen und Perspektiven der Medienbeobachtung* [Os mundos dos meios de comunicação. Fundamentos e perspectivas da observação dos meios de comunicação]. Braunschweig, Wiesbaden, 1996, p. 68.

selecionar, por assim dizer, uma onda, fixá-la, voltar a atenção para ela e tornar-se consciente de que se concentra sobre ela. Manifesta reflexão quando, do flutuante sonho inteiro de imagens que lhe tangem os sentidos, é capaz de recompor-se em um momento de despertar, aplicar-se voluntariamente sobre uma imagem, tomá-la sob uma atenção clara e mais tranquila e ainda selecionar para si alguns traços que constituem, eles sim e nada mais, seu objeto³.

Para Herder, a "sagacidade" [*Besonnenheit*], tal como ele denominou o conceito abrangente para recordação e reflexão, é a faculdade básica "caracteristicamente própria [ao ser humano] e essencial a seu gênero" da qual se originam, como de um mesmo tronco, linguagem, reflexão e cultura. Sagacidade produz espaços da recordação que se opõem como dobras, cavidades e camadas ao fluxo dos acontecimentos e constituem possibilidades para melhora de vida, ressonância, repetição, reatamento, renovação. Pode-se contestar que sagacidade pressupõe percepção e que hoje nossa percepção está condicionada pela mídia em proporção sempre maior. Por isso é tranquilizador ouvir que desde o início recordar possivelmente tem algo a ver com a interrupção de fluxos, com a captura e fixação de imagens e signos. Herder, com a atividade de selecionar e fixar, atentar, reunir e aplicar-se, descreveu a dimensão *ativa* do recordar. Se a faculdade de exercer essa forma de sagacidade realmente diminuir sob a influência das novas mídias, mesmo assim o fim da recordação ainda não estará selado, de modo algum. Quanto a isso pode-se recorrer a Nietzsche, que cem anos depois completou a descrição da sagacidade por Herder, falando agora da dimensão *passiva* do recordar, da recordação involuntária e assombrosa:

É um milagre: o instante, em um upa está aqui, em um upa já se foi, antes um nada, depois outro nada, ainda retorna como fantasma e perturba a calma de um instante futuro. Continuamente, desprende-se uma folha do rolo do tempo, cai dali, voeja adiante — e repentinamente voeja de volta, cai sobre o colo da pessoa. Aí a pessoa diz 'eu me lembro' e sente inveja do animal, que esquece de imediato⁴.

É assim com a recordação: mesmo quando a negligenciamos, nem por isso ela nos deixa por muito tempo.

- 3 Johann Gottfried Herder, "Abhandlung über den Ursprung der Sprache (1772)" [Tratado sobre a origem da língua], in *Frühe Schriften 1764-1772*. Org. por Ulrich Gaier. Frankfurt, 1985, p. 722. (Bibliothek deutscher Klassiker.)
- 4 Friedrich Nietzsche, "Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben" [Da utilidade e da desvantagem da história para a vida], in *Sämtliche Werke* [Obras completas]. Vol. I, pp. 248 ss.

Nota bibliográfica

As traduções alemãs de textos estrangeiros são de Aleida Assmann, a menos que haja outra indicação. Algumas citações no original provêm das seguintes fontes:

William Shakespeare

King Richard II, ed. Peter Ure. *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare*. 5ª ed. Londres, 1969, reimpressão.

King Richard III, ed. Antony Hammond. *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare*. Londres/Nova York, 1981.

The First Part of King Henry IV, ed. A. R. Humphreys. *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare*. Londres/Nova York, 1983, reimpressão.

The Second Part of King Henry IV, ed. A. R. Humphreys. *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare*. Londres, 1966.

King Henry V, ed. J. H. Walter. *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare*. Londres/Nova York, 1983, reimpressão.

Hamlet, ed. Harold Jenkins. *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare*. Londres/New York, 1982.

The Tempest, ed. Frank Kermode. *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare*. Londres, 1962, reimpresso com correções.

As you like it, ed. Agnes Latham. *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare*. Londres, 1975.

The Poems, ed. F. T. Price. *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare*. Londres e New York, 1961, reimpressão.

William Wordsworth

Poetical Works, ed. Ernest de Selincourt. Oxford 1954, 5 vols.

The Prelude of the Growth of a Poet's Mind, 2ª ed. rev. Helen Darbishire. Introd. e ed. Ernest de Selincourt, Oxford, 1959.

Marcel Proust

À la Recherche du Temps Perdu. Edition Gallimard, 1954, 3 vols.

Friedrich Nietzsche

Sämtliche Werke. 2ª ed. rev. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden [Obras coligadas. Edição crítica de estudos em 15 vols.], org. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim, Nova York, 1988.

Sigmund Freud

Gesammelte Werke [Obras completas]. 3ª ed. Em ordem cronológica, org. por Anna Freud et al. Frankfurt, 1969.

Índice onomástico

A

Abraão 325
 Agostinho 107, 178s., 191, 270
 Albers, Irene 170
 Alexandre o Grande 43, 45ss., 95, 130, 132, 134s., 208, 326s., 333
 Allesch, Christian G. 268, 283
 Ambrósio 38
 Anfitrião 327
 Anamnestes 172
 Anquises 125
 Anderson, Benedict 48, 84, 91
 Andrews, Malcolm 342
 Anicet, Pater cf. Koplin, Albert
 Ansell 139ss.
 Antin, Mary 271s., 288, 291s., 296
 Antze, Paul 20, 170, 281
 Apolo 327
 Apolodoro de Atenas 259
 Aquiles 43, 45ss.
 Aretino, Pietro 50
 Ariosto, Ludovico 43ss., 64
 Aristóteles 34, 164, 172, 226, 260, 306
 Armand 419, 421
 Artur 60, 63
 Assmann, Jan 9s., 51, 183, 195
 Atena 327
 Augusto 46
 Auster, Paul 415, 417
 Ayler, Jakob 215

B

Bachofen, Johann Jakob 187, 242, 244, 343, 400
 Baco 327
 Bacon, Francis 207-12, 217, 220s., 235, 374, 403s.
 Baddeley, Alan 116
 Baier, Horst 411
 Bann, Stephen 341
 Banquo 188
 Barasch, Moshe 204
 Barthes, Roland 232, 235, 238, 280
 Bastian, Robert K. 373
 Baudelaire, Charles 241, 413, 415
 Baudy, Gerhard 260
 Becker, Jürgen 218
 Becket, Thomas 62
 Beckett, Samuel 324
 Beers, Henry 342
 Bembo, Pietro 45
 Bender, John 101
 Benforado, Jay 373
 Benjamin, Walter 169, 177, 183ss., 188s., 215, 334, 358ss., 401, 413, 434
 Beradt, Charlotte 18
 Bergson, Henri 303, 305, 307
 Berndt, Rainer S. J. 129
 Berns, Jörg Jochen 207
 Bess, Ellen 286
 Bialostocki, Jan 51, 204, 210
 Bielefeld, Uli 66

Billmann-Mahecha, Elfriede 268, 283
 Biondo, Flavio 62
 Bisticci, Vespasiano 186
 Blake, William 17
 Bloom, Harold 377
 Blumenberg, Hans 83, 165
 Bogdanovic, Bogdan 355
 Bolingbroke (Heinrich Herzog von Hereford)
 78, 80, 88
 Boltranski, Christian 387, 402-5
 Bolton, Edmund 57
 Bolz, Norbert 184
 Borges, Jorge Luis 165, 427
 Bornkamm, Günther 182
 Borst, Arno 50, 330s.
 Botticelli, Sandro 253
 Bredekamp, Horst 400
 Bremmer, Jan 326
 Bretone, Mario 161
 Breuer, Josef 297
 Bright, Timothy 262
 Brock, Bazon 356s., 365
 Broucker, Max 390
 Brown, William 170
 Browne, Thomas 16, 100
 Bruno, Giordano 263
 Brutus, Marcus Junius 61
 Buck, August 57
 Buckingham, Herzog von 197
 Budick, Sanford 325
 Burckhardt, Jacob 225s., 237
 Burke, Peter 56s., 62, 77, 151, 334
 Burton, Robert 213, 216
 Bury, Richard de 201

C

Cadmo 333
 Caliban 164
 Calof, David 288
 Camden, William 62
 Campbell, Lily B. 76
 Cardano, Gerolamo 43
 Carlyle, Thomas 81, 223ss.
 Carroll, Lewis 416

Carruthers, Mary 127
 Carus, Carl Gustav 237
 Casaubon, Isaak 214
 Castiglione, Baldassarre (Baldezar) 45
 Castor e Polideuco 39
 Cato 65, 67, 332
 Caulfield, Holden 315
 Caxton, William 59
 Céfora 251, 253
 Cervantes Saavedra, Miguel de 16
 César 62, 65, 67, 84, 95, 197s., 208
 Chapman, George 208
 Charcot, Jean Martin 297
 Charlotte 344-7
 Chatwin, Bruce 323
 Chaucer, Geoffrey 49, 51, 55, 57s., 324
 Chittick, William 190
 Chrétien de Troyes 111
 Cícero 33, 39s., 42, 58, 65, 67, 84, 239, 317s., 328,
 332, 336s., 344, 352
 Cípio 332
 Ciro 208
 Clarence, George Herzog von 72
 Clastres, Pierre 264
 Claudiano, Claudio 49
 Clemenceau, Georges 79
 Coleridge, Samuel Taylor 87, 109, 112
 Colonna, Giovanni 330-3, 336, 338
 Conroy, Gabriel 253, 255, 257
 Conroy, Gretta 235, 257
 Constantino 57, 326
 Conze, Werner 183
 Creonte 327
 Creuzer, Georg Friedrich 400
 Crews, Frederick 285
 Crispian / Crispino 90, 264s.
 Cromwell, Oliver 65, 67
 Culbertson, Roberta 283
 Culler, Jonathan 230

D

Dante Alighieri 55
 Dario 126, 130, 132, 135, 137, 141s.
 Davi 325

Davis, Laura 286
 De Quincey, Thomas 155, 166-70, 175, 186,
 191, 238, 240s., 247, 266
 Derrida, Jacques 117, 168, 194, 365, 367s., 375-8
 Descartes, René 106
 Deutsch, Karl 149
 Diágoras 403, 405
 Diers, Michael 400
 Dionísio 327
 Dockhorn, Klaus 100, 115, 117
 Dom Quixote 16
 Drateln, Doris von 401
 Droysen, Johann Gustav 102
 Du Bellay, Joachim 213s.

E

Ecnaton 260
 Édipo 327
 Eduardo III 83
 Eduardo IV 72
 Efigênia 47
 Eisenstein, Elizabeth L. 211, 215
 Eliot, George 161s., 178, 192, 255
 Eliot, Thomas Stearns 21, 171, 323s.
 Elisabeth (Esposa de Eduardo IV) 76
 Elisabeth I 59, 61
 Eluard, Paul 373
 Emerson, Ralph Waldo 220, 307, 441
 Enéas 125
 Engel, Gisela 66
 Enzensberger, Christian 230
 Epston, David 148
 Erasmus, Desiderius 100
 Erdle, Birgit 387
 Ernst, Ulrich 10, 171
 Espeusipo 332
 Estácio, Publio Papinio 49
 Etra 300s.
 Eumenestes 172
 Eurípedes 47, 299

F

Fama 49ss., 53, 58, 64, 66, 84s.

Fausto 17
 Fehr, Michael 391
 Felman, Shoshama 293
 Ferdinando 95
 Ferguson, James 341
 Fest, Joachim 17
 Filaco 259s.
 Forster, Edward Morgan 126, 138, 140ss., 171
 Fortuna 46
 Foucault, Michel 232, 370s.
 François, Etienne 236
 Frederico II (Staufer) 326
 Freud, Sigmund 117, 155, 168ss., 174-7, 185,
 188, 191, 255ss., 266, 279, 284, 297, 358, 400
 Frevert, Ute 136, 289
 Frye, Northrop 17
 Fuhrmann, Manfred 45, 101

G

Gadamer, Hans-Georg 205s.
 Galeno, Claudio 34
 Gabetta, Léon 79
 Garber, K. 59
 Garcia, Reyes 322
 Geimer, Peter 199
 Gellert, Christian Fürchtegott 342
 Gellner, Ernest 91
 Gesner, Conrad 216
 Gilpin, William 335
 Glanc, Tomás 419
 Goethe, Johann Wolfgang 17, 63, 186, 193, 284,
 318s., 329, 344-8
 Gogh, Vincent van 417s.
 Gogol, Nicolai V. 424
 Goldmann, Stefan 40s., 333
 Gombrich, Ernst H. 227, 400
 Görres, Joseph 183
 Gössmann, 52
 Gower, John 51
 Grassmuck, Volker 411
 Gray, Thomas 63, 65s., 342
 Greenblatt, Stephen 193s.
 Greene, Thomas M. 100, 186
 Greenlaw, E. 60
 Gregório, o Grande 38

Grether, Reinhold 389
 Grimm, Jacob 36
 Groß, Johannes 79
 Groys, Boris 365, 371, 419ss., 425ss., 435
 Grünbein, Durs 432-5
 Guilherme, o Conquistador 62
 Gumbrecht, H.-U. 51
 Gupta, Akhil 341
 Gussone, Nikolaus 52
 Guys, Constantin 224

H

Habicht, Christian 333
 Hahn, Barbara 66, 427
 Halbwachs, Maurice 144ss., 148ss., 155
 Halevi, Judah 131-4, 136s.
 Halle, Edward 84, 86
 Hallward, N. L. 245
 Hamlet 95, 26s., 266s., 416, 441
 Hammerstein II, Oscar 165
 Hampden 67
 Harth, Dietrich 51, 115
 Hartman, Geoffrey H. 121, 266, 317, 325, 348
 Hartwich, Wolf-Daniel 326
 Harvey, David 341
 Haverkamp, Anselm 32, 36, 213, 333
 Hawthorne, Nathaniel 320s., 349
 Heaney, Seamus 177
 Heem, David de 209
 Hegel, Gottfried Wilhelm Friedrich 181, 183, 185, 205
 Hegyi, Lóránd 394
 Heidegger, Martin 280
 Heine, Heinrich 23, 47, 51, 126, 130-8, 141s., 325
 Heitor 46
 Helena 248, 298-303
 Hemingway, Ernest 304, 317
 Hennecke, E. 182
 Henrique IV 81
 Henrique V 73, 82, 90, 92, 95
 Henrique VI 93
 Henrique VII 85
 Henrique VIII 61

Hércules 327
 Herder, Johann Gottfried 100, 125, 193, 244, 317, 343, 441s.
 Hermes 299
 Hermlin, Stephan 295
 Heródoto 58, 84
 Herzog, Reinhardt 255
 Hess, Günter 52
 Hieronymus 45
 Hill, S. C. 245
 Hirt, Günter 422
 Hobbes, Thomas 107, 115
 Hobsbawm, Eric 84
 Hoffmann, Konrad 401
 Hofmann, Werner 400
 Hofmannsthal, Hugo von 298ss., 303
 Hölderlin, Friedrich 116
 Holofernes 100
 Hölscher, Lucian 79
 Hölscher, Tonio 183
 Holzknecht, Karl J. 51
 Homero 45ss., 49, 57, 111, 130, 132, 141, 185, 207s., 298
 Hood, Robin 62
 Hooker, Richard 55
 Horatio 95
 Horácio 42, 50, 55, 195s., 207, 210
 Horn, Eva 345
 Hugo de São Vítor 126-9
 Hulme, T. E. 193
 Hume, David 106, 109ss., 113, 115
 Humpty Dumpty 416
 Hüser, Rembert 375
 Husserl, Edmund 205

I

Illich, Ivan 127, 129s.
 Imhoff, Arthur 236
 Íficio 259s.
 Isaque 325
 Iser, Wolfgang 107
 Ismene 327
 Ismenias 326s., 333, 344

J

Jacó 325
 Jacó de Voragine 331
 Jacobs, Thornwell 375
 Jaffé, Aniela 175
 Janet, Pierre 277, 297
 Jaroszewski 404
 Jauß, Hans Robert 35
 Jefferson, Thomas 215
 Jeismann, Michael 236
 Jeremias 165, 260s.
 Jetro 251, 253
 Joana d'Arc 76, 90
 João de Salisbury 128
 Jochum, Uwe 386
 Johnson, Samuel 104
 Jonas, Hans 182s.
 Josefo, Flávio 49
 Joyce, James 133, 240, 153-7, 416
 Jung, Carl Gustav 175, 185
 Jünger, Friedrich Georg 33, 100, 174, 181
 Júpiter 196

K

Kabakow, Ilya 419-23, 425-8
 Kany, Roland 230
 Kemp, Wolfgang 401
 Kiefer, Anselm 385-92, 396
 Kippenberg, Hans G. 187, 326
 Kiš, Danilo 426-30
 Klüger, Ruth 181s., 189s., 277ss., 350, 353ss.
 Knittel, Anton Philipp 237
 Koep, L. 165
 Konrád, György 267, 276
 Koplin, Albert (cf. Anicet) 273
 Korff, Gottfried 58, 352, 369, 411
 Koselleck, Reinhart 18s., 48, 54, 85, 147, 236, 358
 Kramer, Jane 355
 Krass, Stephan 374
 Kraus, Karl 202
 Kubler, George 337
 Küttler, Wolfgang 154

L

La Fontaine, Jean de 51
 Labdacus 327
 Lachmann, Renate 333
 Lélío 332
 Lamb, Charles 220, 245s.
 Lambek, Michael 20, 170, 281
 Lang, Alfred 268, 283
 Langer, Lawrence 276
 Laqueur, Thomas 66
 Laub, Dori 293s.
 Lauretis, Teresa de 69
 Leda 247
 Lehr, Thomas 430s.
 Leland, John 61s.
 Leonardo da Vinci 246, 248, 250, 307
 Leys, Ruth 170, 283, 298
 Lipsio, Justo 329
 Locke, John 106-11, 121-4, 147
 Loewy, Hanno 19
 Loftus, Elizabeth 287
 Loraux, Nicole 76-79
 Lotman, Iuri 23
 Lucano, Marcus Annaeus 49, 198s.
 Luckmann, Thomas 155
 Lucrécia 214
 Lyotard, Jean François 191, 279ss., 402

M

Maas, Oedipa 231s., 426
 Macaulay, Thomas Babington 85
 Macbeth 190
 Malraux, André 383
 Man, Paul de 120, 375
 Maquiavel, Nicolau 77
 Marquard, Odo 48, 358
 Martin, Jochen 46
 Mecenas 39
 Melampo 259
 Menelau 298
 Mennicken, Rainer 93
 Metken, Günter 394
 Metscher, Th. 59

Michalski, Krzysztof 69
 Müller, Norbert 338s., 342
 Milton 65, 67, 207, 211ss., 216, 235
 Miranda 95
 Mittag, H.-E. 52
 Moisés 125, 257, 322
 Momigliano, Arnaldo 225
 Mona Lisa 246-50, 257
 Montaigne, Michel de 16, 284
 Mortimer 77
 Morus, Thomas 81
 Mosse, George 48
 Müller, Heiner 22, 26, 167, 188ss., 261s., 295s.,
 358, 385, 402
 Müller, Jan-Dirk 54
 Müller-Funk, Wolfgang 427
 Murphy, Gullen 411

N

Nagy, Imre 152
 Nashe, Thomas 58s., 61, 64, 84
 Nêmesis 77, 85
 Neuber, Wolfgang 207
 Neumann, Gerhard 331
 Neville, Anne 76
 Niederkirchner, Käthe 356
 Niethammer, Lutz 154s., 236, 255, 282, 289s.
 Nietzsche, Friedrich 33, 57, 72, 83, 87, 89, 141,
 143s., 146s., 179s., 188, 191, 231, 255ss., 263-6,
 384, 303, 307, 358, 386, 400, 442
 Nitikin, Natalia 420
 Noé 125-9
 Nora, Pierre 15, 17-20, 22, 52, 145s., 157, 236,
 328, 360
 Nüßlein, Theodor 269

O

Odette 250s., 253
 Odisseu 185, 188
 Oexle, Otto Gerhard 38, 54, 102, 109
 Old Betonie 312, 413-7, 420
 Old Ku'oosh 312

Orwell, George 153, 231
 Otfilia 63
 Ovídio 49, 196s.

P

Palitzsch, Peter 93, 113
 Páris 299-302
 Pater, Walter 246-50
 Pausânias 333
 Peirce, Charles Sanders 229
 Péricles 48
 Pérsio Flaco, A. 16
 Petrarca, Francesco 185, 328, 330ss., 334, 336s.,
 344, 352
 Pedro 344
 Pettie, George 51
 Pilgrim, Billy 306-8, 310, 315
 Píndaro 111
 Piranesi, Giovanni Battista 337-40, 343
 Piso 332, 336
 Platão 162, 164, 186, 200s., 205, 209s., 226s.,
 229, 238, 260, 266, 280, 332
 Plato, Alexander von 236, 255, 282
 Poe, Edgar Allan 189, 339s., 342
 Poirier, Anne e Patrick 385, 394-7
 Polemone 332
 Pomian, Krzysztof 26s., 50, 58, 156, 351s., 369,
 411
 Proteus 299
 Proust, Marcel 21, 97, 116, 155, 168ss., 175ss., 179,
 182, 191, 226, 250s., 257, 259, 265s., 290, 296s.
 Pynchon, Thomas 230ss., 426

Q

Quindeau, Ilka 282
 Quinn 415
 Quintiliano 40, 126

R

Rabelais, François 100
 Rahmann, Hinrich 267

Ranke, Leopold von 236
 Rappard, Anton von 417
 Rathje, William 411
 Rehkämper, Klaus 369
 Reichel, Peter 356
 Reisch, Linda 19
 Renan, Ernest 70
 Renner, Ursula 248
 Retzer, Arno 148
 Rhein, Stefan 54
 Ricardo II 77ss., 80, 82, 85, 88, 96s.
 Ricardo III 72s., 75ss., 51, 84, 197
 Ricardo Plantagenet 77
 Rice Jr., E. F. 43
 Ritschl, Dietrich 148
 Ritter, Joachim 437
 Roebling, Irmgard 248
 Roggisch, Peter 93s.
 Rohde, Erwin 400
 Rômulo 330
 Rorty, Amélie Oksenberg 107
 Roth, Martin 58, 352
 Roth, Michael 281, 402
 Rousseau, Jean-Jacques 205, 270ss., 288
 Rürup, Reinhard 357
 Rüsen, Jörn 154, 156
 Rushdie, Salman 296s.
 Rütters, Monica 271

S

Sachs-Hombach, Klaus 369
 Salmon, Naomi Tereza 405-9
 Salomão 325
 Sans, Jérôme 394
 Santa Ana 401
 Santa Helena 326
 Santa Maria 335
 Sarkis 401
 Saussure, Ferdinand 205
 Savigny, Friederich Karl von 242
 Saxl, Fritz 243
 Scaliger, Julius Caesar 216
 Schacter, Daniel L. 287
 Schaffner, Wolfgang 170

Schahadat, Schamma 419
 Scheffler, Karl 52s.
 Scheler, Max 184
 Schellewald, Barbara 391
 Schelske, Andreas 369
 Scherer, W. 170
 Schiller, Friedrich 318
 Schirrmacher, Frank 69s.
 Schlögel, Karl 70
 Schmid, K. 38
 Schmidt, E. A. 329
 Schmidt, Siegfried J. 229, 441
 Schnapp, J. 404
 Schneemelcher, W. 182
 Schneider, Manfred 378
 Schoell-Glass, Charlotte 400
 Schön, Erich 75
 Schöne, Albrecht 17
 Schubert, D. 51
 Schulin, Ernst 154
 Schüller, Dietrich 379
 Schweitzer, Jörg 148
 Schwitters, Kurt 418
 Sellin, Volker 183
 Semon, Richard 227
 Shakespeare, William 23, 50, 59, 66, 69, 71-97,
 99, 118, 124, 133, 164, 195, 197, 201, 205, 207,
 209, 211, 216, 222, 262-5, 365
 Sicard, Patrice 129
 Sigurdsson, Sigrid 385, 387, 391-4, 396
 Silko, Leslie Marmon 311, 315s., 322, 413ss.,
 420
 Simmel, Ernst 169s., 266
 Simônides de Keos 22, 31, 39-42, 259, 386
 Sinai, Salim 296
 Skopas 39s., 42
 Sloterdijk, Peter 266
 Smith, Winston 231
 Smuda, Manfred 331
 Snyder, Alice D. 109
 Sócrates 164, 200
 Sontag, Susan 169, 292
 Spamer, Karl 227
 Spengler, Oswald 401
 Spenser, Edmund 45ss., 54-62, 111, 131, 171s.
 Spielmann, Jochen 358

Spingarn, Joel 57
 Sprague, A. C. 84
 Stackhouse, Thomas 245
 Stanitzek, Georg 196
 Starobinski, Jean 271
 Stein, Gerd 247
 Sticher, Claudia 129
 Stierle, Karlheinz 48, 331, 358
 Stierlin, Helm 148, 285
 Stillman 415
 Stingelin 170, 266
 Stocker, Günther 386, 431
 Straub, Jürgen 268
 Strauß, Botho 71
 Stribrny, Zdenek 86
 Stroumsa, Guy G. 326
 Struck, Wolfgang 52
 Sünderhauf, Esther 433
 Svevo, Italo 21
 Swann 250-3, 257
 Swedenborg, Emanuel 309
 Swift, Jonathan 213, 217-20, 231
 Syamken, Georg 400
 Szabo, Mate 152
 Szczypiorski, Andrzej 173s., 273-6

T

Taubes, Jacob 165
 Taylor, Charles 106
 Tayo 310, 413
 Tchekhov, Anton 255
 Telémaco 298
 Tamos 229
 Teuto 200
 Thiel, Dertef 207
 Thomas, Keith 56, 62
 Thompson, Michael 230, 411
 Tucídides 48
 Tirésias 185, 327
 Tolic, Dubravka Oraic 71
 Tomás de Aquino 56
 Touchstone 99
 Trabant, Jürgen 36
 Tutancamon 175

U

Unverzagt, Christian 411
 Usener, Hermann 400
 Uspenski, Boris 23

V

Valla, Lorenzo 57, 214
 van der Hart, Onno 277
 van der Kolk, Bessel A. 277
 Vico, Giovanni Batista 35, 244
 Vinken, Barbara 213, 331
 Virgílio 45, 49, 111, 125
 Vonnegut, Kurt 303-9, 315

W

Wagner, Monika 387, 405
 Wallace, Malcolm 211
 Walser, Martin 292
 Wapnewski, Peter 54
 Warburg, Aby 170, 187, 227, 237, 243, 246, 257, 358, 388, 399
 Warnke, Martin 400
 Warwick 72
 Webber, Jonathan 350, 355
 Weigel, Sigrid 387
 Weinrich, Harald 16, 73, 100, 162, 188, 225
 Weiss, Peter 352
 Wellbery, David 100
 Wenzel, Horst 54, 115
 Werner, Hendrik 295, 358, 402
 White, Michael 148
 Wiedenhofer, Siegfried 54
 Wilde, Oscar 263
 Williams, Carolyn 246
 Wilhelm (der Eroberer) Cf. Guilherme, o Conquistador
 Wind, Edgar 243s., 257
 Wirsing, Sibylle 357
 Witte, Bernd 184
 Wittkower, R. 210
 Wolf, Christa 268
 Wolf, Herta 383

Wolfson, Harry Austryn 34
 Wollasch, J. 38
 Wonders, Sascha 422
 Wood, Robert 199, 224
 Woolf, Virginia 20, 173
 Wordsworth, William 21, 23, 41, 97, 102-5, 111-24, 221, 335, 345, 374
 Wuttke, Dieter 243
 Wynne, Lyman 312
 Wythe, George 215

X

Xenócrates 332, 344

Y

Yates, Frances 32, 240
 Yeats, William Butler 246
 Young, James 348

Z

Zerclaere, Thomasin von 114
 Zeus 327
 Zilsel, Edgar 334
 Zweiwasser 430

Créditos de imagens

Ilya Kabakov: Foto Morten Thorkildsen. Com a autorização gentilmente cedida pelo Museet for samtidskunst, Oslo, e pelos artistas.

Sigrid, Sigurdsson: Foto Achim Kukulies, Düsseldorf. Com a autorização gentilmente cedida pelo museu Karl Ernst Osthaus, Hagen.

Anselm Kiefer, Anne e Patrick Poirier, Naomi Tereza Salmon. Com a autorização gentilmente cedida pelos artistas.

Título Espaços da recordação
Formas e transformações da memória cultural

Autora Aleida Assmann

Tradução Paulo Soethe (coord.)

Assistente técnico de direção José Emílio Maiorino

Coordenador editorial Ricardo Lima

Secretária editorial Eva Maria Maschio

Secretário gráfico Ednilson Tristão

Preparação dos originais Grazia Maria Quagliara

Revisão Margarida Pontes

Editoração eletrônica Sílvia Helena P. C. Gonçalves

Design de capa Ana Basaglia

Formato 16 x 23 cm

Papel Offser 75 g/m² – miolo

Cartão supremo 250 g/m² – capa

Tipologia Garamond Premier Pro

Número de páginas 456

Aleida Assmann estudou língua e literatura de língua inglesa e egiptologia em Heidelberg. Desde 1993, é professora de cultura inglesa e de teoria literária na Universidade de Konstanz. É autora de importantes publicações sobre história da leitura, história da escrita, antropologia histórica, história da memória alemã, literatura de língua inglesa, teoria da memória e memória cultural.